ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪ

(ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕವನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ)

(ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ)

ಪ್ರಕಾಶ ಎಸ್. ಗರೂಡ

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು

ಡಾ|| ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ



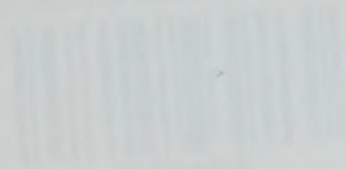
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

೧೯೯೮



70





ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪ

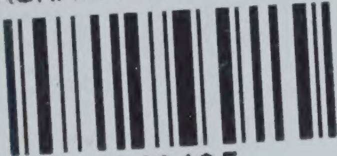
(ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕವನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ)

(ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ)

ಪ್ರಕಾಶ ಎಸ್. ಗರೂಡ

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು
ಡಾ॥ ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ





ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ
೧೯೯೮

ಪ್ರಮಾಣ ಪತ್ರ

ಶ್ರೀ ಪ್ರಕಾಶ ಎಸ್. ಗರೂಡ ಅವರು ನನ್ನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಹಂಪಿಯ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿ ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಸಿ, '**ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪ – ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕವನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ**' ಎಂಬ ಮಹಾ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸಂಶೋಧನಾ ಪ್ರಬಂಧವು ಮೂಲ ಸಂಶೋಧನಾ ಕೃತಿಯಾಗಿದ್ದು ಇಡಿಯಾಗಿ ಇಲ್ಲವೆ ಬಿಡಿಯಾಗಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಕಟವಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಪ್ರಮಾಣೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಧಾರವಾಡ
6-3-1998

(ಸಹಿ) ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ
ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ

ಪ್ರಮಾಣಪತ್ರ

'ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪ – ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕವನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ'
ಎಂಬ ಸಂಶೋಧನಾ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಡಾ. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ ಇವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಾದರಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಯಾವುದೇ ಭಾಗವನ್ನು ಈ ಮೊದಲು ಯಾವುದೇ ಪದವಿಗಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ.

ಧಾರವಾಡ
6-3-1998

ಪ್ರಕಾಶ ಗರೂಡ
ಪ್ರಕಾಶ ಎಸ್. ಗರೂಡ

ಅರಿಕೆ

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ (ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ) ಜೊತೆಗೆ ನನಗೆ ಚಿಕ್ಕಂದಿನಿಂದಲೂ ಒಡನಾಟವಿದೆ. ನನ್ನ ಅಜ್ಜ ದಿ. ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು ಹಾಗೂ ನನ್ನ ತಂದೆ ಶ್ರೀಪಾದರಾವ್ ಗರೂಡ ಇವರು ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ, ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರಾಗಿ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾರೆ ಹಾಗೂ ಕರ್ನಾಟಕದಾದ್ಯಂತ ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕದಾಚೆಗೂ ರಂಗಮಂಡಳಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ತಿರುಗಾಡಿ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ನಾನು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಲು, ಹಾಗೂ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬಾಲನಟನಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಆರಂಭಿಸುವ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ (೧೯೬೧-೬೨) ಈ ನಾಟಕಗಳು ತಮ್ಮ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ (೧೯೦೦-೧೯೩೦) ಕಾಲದ ಮೆರುಗನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಕೆಲ ಕಂಪನಿಗಳು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ನಟರಲ್ಲಿ ಕಳೆದುಹೋದ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಮೆರುಗನ್ನು ನೆನಪಿಸಿ ಕೊಡುವಂತಹ ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಇನ್ನೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿತ್ತು. ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ***ಲವಕುಶ,*** ಗೋಕಾಕ ಕಂಪನಿಯ ***ಚಿಕ್ಕಸೊಸೆ,*** ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪನವರ ಕಂಪನಿಯ ***ಮಾವ ಬಂದ್ನ ಪೋ ಮಾವ, ದೇವರ ಮಗು*** ಮುಂತಾದ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಬೆರಗಾಗಿದ್ದೇನೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟರಾದ ಡಿ. ದುರ್ಗಾದಾಸ, ಶಾಂತಕುಮಾರ, ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪ, ಗೋಕಾಕ ಬಸವಣ್ಣೆಪ್ಪಾ, ಶ್ರೀಮತಿ ಅಂಬುಜಮ್ಮಾ, ನಾಗರತ್ನಮ್ಮ ಹಾಗೂ ಶ್ರೀಪಾದರಾವ ಗರೂಡ ಮುಂತಾದವರ ಅಭಿನಯ ನೋಡಿ ರೋಮಾಂಚಿತನಾಗಿದ್ದೇನೆ. ೧೯೬೫ ರ ನಂತರ ನನಗೆ ಈಗಿನ ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ***ಕದಡಿದ ನೀರು, ಜೈಸಿದ ನಾಯ್ಕ, ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ*** ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಅವಕಾಶ ದೊರಕಿತು. ಅದಾಗಲೇ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಸೊರಗುತ್ತಾ ಸಾಗಿತ್ತು ಹಾಗೇ 'ಹವ್ಯಾಸಿ' ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗೆ ತೀವ್ರತೆ ಬಂದಿತ್ತು. * ಸಮಕಾಲೀನ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆ, ಹೊಸತನ, ಗಟ್ಟಿ ಸಾಹಿತ್ಯಾಂಶವುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳು ನನ್ನನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದರೂ ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ಅಚ್ಚೊತ್ತಿದ್ದು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಾಕಚಕ್ಯತೆ ಹಾಗೂ ಮೋಡಿ ಹಾಕಬಲ್ಲ ಆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟರ ಅಭಿನಯ.

೧೯೮೯ರಲ್ಲಿ ನಾನು 'ನೀನಾಸಂ' ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ತರಬೇತಿ ಸೇರಿದ ನಂತರ ಅಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾಗಿ ಅರಿಯಲು ಪ್ರಚೋದನೆ ನೀಡಿತು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೌಢ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಲು ನಾನು ಡಾ.ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ ಇವರಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಚಿಕ್ಕಂದಿನಿಂದಲೂ ಪರಿಚಯವಿರುವ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸುವ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದೆ. ಡಾ. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ ಇವರು ಬೆನ್ನು ತಟ್ಟಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದರಲ್ಲದೇ ನನ್ನ ಕೋರಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರಾಗಲು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದು ನನ್ನ ಸೌಭಾಗ್ಯ. ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡ ನನಗೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತಾದ ನನ್ನ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಬರಹದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡಲು ಒದ್ದಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಡಾ. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ ಇವರು ನನ್ನ ಕೆಲ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಆಲೋಚನೆ, ಬರಹವನ್ನು ತಿದ್ದುತ್ತಾ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನೀಡಿದರು. ನನ್ನ ಬರವಣಿಗೆಯ ಕೆಲಸ ವಿಲಂಬಗತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಆಗಾಗ ಎಚ್ಚರಿಸಿ ಚುರುಕುಗೊಳಿಸಿದರು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಈ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಮುಗಿಸಲು ನನಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರಾಗಿ ನಿಂತ ಡಾ. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ ಇವರಿಗೆ ನನ್ನ ಅನಂತ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು.

ಈ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ಹಂಪಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಕುಲಪತಿಗಳಾದ ಡಾ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ ಅವರಿಗೆ ನಾನು ಚಿರಋಣಿ. ಹಾಗೆಯೇ ಅಧ್ಯಯನಾಂಗದ ನಿರ್ದೇಶಕರಾದ ಮಲ್ಲೇಪುರಂ ಜಿ. ವೆಂಕಟೇಶ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿಯ ಎಲ್ಲ ಅಧ್ಯಾಪಕ ವೃಂದದವರ ಸಹಕಾರವನ್ನು ಕೃತಜ್ಞತೆಯಿಂದ ಸ್ಮರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಈ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಕೈಕೊಂಡಾಗ ನಾನು 'ನೀನಾಸಂ' ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರದ ಅಧ್ಯಾಪಕರೊಡನೆ ಹಾಗೂ ಶ್ರೀಯುತರಾದ ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ, ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಡಾ. ಶ್ಯಾಮಸುಂದರ ಬಿದರಕುಂದಿ, ಶ್ರೀನಿವಾಸ ತಾವರಗೇರಿ ಇವರೊಡನೆ ಆಗಾಗ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿದ್ದೆ. ಅವರು ನನ್ನ ಅಧ್ಯಯನದ ವಿಷಯ ಕುರಿತು ಉಪಯುಕ್ತ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಸಿ ಇದರ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದ್ದಾರಲ್ಲದೇ ನನ್ನ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಉಪಯುಕ್ತ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರನ್ನೆಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿ ವಿನಮ್ರವಾಗಿ ನೆನೆಯುತ್ತೇನೆ. ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಕೆಲ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆದುಕೊಟ್ಟ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಪರದೆಯನ್ನು ಬರೆಯುವ ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದರಾದ ದಿ. ಹನುಮಂತಪ್ಪ ದ್ಯಾವಣಸಿ ಇವರಿಗೆ ನಾನು ಚಿರಋಣಿ.

ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ತಮ್ಮ ಅಖಂಡ ಅನುಭವದ ನೆನಪಿನಾಳದಿಂದ ಬಗೆದು ಬಗೆದು ಭಂಡಾರವನ್ನೇ ನನ್ನೆದುರಿಗೆ ತೆರೆದಿಟ್ಟ ನನ್ನ ಪೂಜ್ಯ ತಂದೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರಾದ ಶ್ರೀಪಾದರಾವ ಗರೂಡ ಇವರಿಗೆ ನನ್ನ ಅನಂತ ನಮನಗಳು. ಜೊತೆಗೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಉಪಯುಕ್ತ ಮಾಹಿತಿ ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರಾದ ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪ, ದಿ. ದುರ್ಗಾದಾಸ, ಶಾಂತಕುಮಾರ, ಹಿರೇಕುಂಬಿ ಮುಂತಾದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ನನ್ನ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು.

ನನ್ನ ಈ ಅನಿಶ್ಚಿತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಈ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಸದಾ ಬೆಂಬಲವಾಗಿ ನಿಂತ 'ನೀನಾಸಂ' ಕಲಾವಿದೆ ನನ್ನ ಶ್ರೀಮತಿ ರಜನಿ ಗರೂಡ, ನನ್ನ ಅಣ್ಣಂದಿರಾದ ರತ್ನಾಕರ ಗರೂಡ, ಸದಾಶಿವ ಗರೂಡ ಇವರಿಗೆ ಹಾಗೂ ಅಂದವಾಗಿ ಈ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಗಣಕಯಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಿಸಿ ಕೊಟ್ಟ ಆರ್. ಕೆ. ಹೆಗಡೆ ಇವರಿಗೆ ಮತ್ತು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ, ಅಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ನೆರವು ನೀಡಿದ ನನ್ನ ಎಲ್ಲ ಮಿತ್ರರಿಗೂ ನಾನು ಚಿರಋಣಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ಪ್ರಕಾಶ ಗರೂಡ

ಪರಿವಿಡಿ

ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ

ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ, ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪ : ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ವ್ಯವಸಾಯ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪಾರ್ಸಿ ನಾಟಕ ಹೀಗೆ ಮುಂತಾದ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ರಂಗಪ್ರಕಾರವೊಂದು ನಮ್ಮ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ಹೋಗಿದೆ, ಹಾಗೂ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಲೇ 'ಭಾರತೀಯ' ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದೆ. ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಬ್ರಿಟೀಷರು ತಮ್ಮ ಆಡಳಿತಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ದೇಶದಿಂದ ಹೊತ್ತು ತಂದ ಹಲವಾರು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಇದೂ ಒಂದಾಗಿದೆ. ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಿಂದ ಈ ಶತಮಾನದ ೩೦- ೪೦ ರ ದಶಕದವರೆಗೂ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಎಲ್ಲ ಭಾಗಗಳಲ್ಲೂ ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ ಜನರಂಜನೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿತ್ತು. ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕುರುಹುಗಳಂತೆ ಈಗಲೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೆಲ ಪ್ರಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಮಾದರಿಯ ರಂಗತಂಡಗಳು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜವಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದು ಈಗ ನಶಿಸುತ್ತಿರುವ ಈ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರವು ನಮ್ಮ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹಲವಾರು ಹೊಸ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದೆ. ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ, ರಂಗಮಂದಿರ, ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆ, ವೇಷ ಭೂಷಣ, ಪ್ರಸಾಧನ, ರಂಗಸಂಗೀತ, ಇತ್ಯಾದಿ ರಂಗಾಂಶಗಳಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ದೀಕ್ಷೆ ದೊರೆತದ್ದು ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಲೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯು ನಿರೂಪಿಸುವ ರಂಗಸಿಧ್ಧಾಂತ ಯಾವ ಸ್ವರೂಪದ್ದು ಎಂಬುದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಉದಾಹರಣೆ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಒಟ್ಟಾರೆ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪ ನಿರ್ಧರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಪೂರಕವಾದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಿಂದ ಆರಂಭವಾದ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆ, ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವೃತ್ತಿ, ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿ, ವಂಗರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆ, ಪಾರ್ಸಿ ಹಾಗೂ ಮರಾಠಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು, *ಇಂದ್ರಸಭಾ* ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಇವುಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೇ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಕೇವಲ ರಮ್ಯವಾದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹೇಳದೆ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಒಂದು ರಂಗಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಈ ದೇಶದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಟ್ಟು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ.

೧೯ ನೇ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಸೇರಿದ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ, ಹಣ (ಪ್ರವೇಶ ಧನ) ಕೊಟ್ಟು ನಾಟಕ ನೋಡುವ ರೂಢಿ, ಹೊಸ ರೀತಿಯ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಪುನರಾರಂಭ, ಬದಲಾದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ , ನಾಟಕ ಬಂಧ, ನಮ್ಮ ರಂಗಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ರಿಯಲಿಜಂ ಪ್ರವೇಶ, ವೇಷ ಭೂಷಣ, ಪ್ರಸಾಧನ, ಅಭಿನಯ, ಸಂಗೀತ, ಸಂಘಟನೆ, ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ ಇತ್ಯಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟ ಅಂಶಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದೇ ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವರವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ್ದರೂ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ. ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಚೌಕಟ್ಟು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದದ್ದು. ಬಂಗಾಲಿ, ಪಾರ್ಸಿ, ಮರಾಠಿ, ಹಳೇ ಮೈಸೂರು (ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕ) ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಈ ದೇಶದ ಯಾವುದೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆ ಮಾತ್ರ ಇದ್ದು ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಅವು ಒಂದೇ ಆಗಿವೆ. ತನ್ನ ೧೫೦ ವರುಷದ ವಿಜೃಂಭಣೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ದೇಶದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಾಂತ್ಯದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ಸಾವಿರಾರು ನಟನಟಿಯರೂ ನಾಟಕಕಾರರೂ ರಂಗತಂಡಗಳೂ (ಕಂಪನಿಗಳೂ) ನೇಪಥ್ಯಕಲಾವಿದರೂ ತಮ್ಮ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವೆಲ್ಲಾ ರಂಗತಂಡಗಳನ್ನೂ ಕಲಾವಿದರನ್ನೂ ದಾಖಲಿಸುವುದು ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಮೀರಿದ್ದು ಹಾಗೂ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪ್ರಬಂಧದ ಉದ್ದೇಶ ಕೂಡಾ ಅದಲ್ಲ. ಒಟ್ಟು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಕಂಡ ನನಗೆ ಹಾಗೂ ಈ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ನನಗೆ ಭೌಗೋಲಿಕವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಕ್ಷೇತ್ರ ಕಾರ್ಯದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅನುಕೂಲವಾಗಿದೆ.

೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದು ಬ್ರಿಟೀಶರ ಪ್ರಭಾವದ ಮೂಲಕ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ೧೫ ನೇ ಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲೇ ಬೆಳೆದಿತ್ತು. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರನ ಕಾಲಕ್ಕಾಗಲೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವೃತ್ತಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿತ್ತು. ಔದ್ಯೋಗಿಕ ಕ್ರಾಂತಿಯ ನಂತರ ಹಾಗೂ ಅದರ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಬ್ರಿಟನ್ನಿನಲ್ಲಿ ತಲೆ ಎತ್ತಹತ್ತಿದಂದಿನಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಒಂದು ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಅಲ್ಲಿ ಮನರಂಜನೆಯ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿಯಾಗಿತ್ತು. ನಮ್ಮ ದೇಶಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು ಈ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಯುಗದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಅದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಹೀಗಾಗಿ

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಲವಾರು ಪ್ರೇರಣೆಗಳು ಅಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ರೀತಿಯನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಸಮೀಕ್ಷೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಲು ಸಂಸ್ಕೃತ ಹಾಗೂ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಸಮೀಕ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲ ಕಂಪನಿಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿಲ್ಲ ಹಾಗೂ ಅದರ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಕೂಡಾ ಇಲ್ಲ. ತನ್ನ ಉತ್ತುಂಗ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಒಳಗೊಂಡ ಕಂಪನಿಗಳ ಹುಟ್ಟು ಅವನತಿಗಳ ಗಾಥೆ, ಸಾಧನೆಗಳು ಸ್ವಲ್ಪ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯದಾಗಿದ್ದರೂ, ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ರಂಗಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಒಂದೇ ಆಗಿವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಯಾವ ಕಂಪನಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನೂ ಹೇಳಲು ಹೋಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ರಂಗ ತಂಡಗಳ ಸ್ಥೂಲ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ದಾಖಲಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಲು ಅದರ ಪ್ರಯೋಗಾಂಗಗಳಾದ ರಂಗಮಂದಿರ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಅಭಿನಯ, ವೇಷಭೂಷಣ, ಪ್ರಸಾಧನ, ರಂಗಸಂಗೀತ, ಸಂಘಟನೆ, ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ , ರಂಗ ನಿರ್ವಹಣೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ ಇತ್ಯಾದಿ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪ್ರಬಂಧವು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪದ ಚರಿತ್ರೆಯೂ ಹೌದು, ಹಾಗೆಯೇ ಸಮಗ್ರ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪದ ಅಧ್ಯಯನವೂ ಹೌದು.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಮೂರು ಭಾಗಗಳಿವೆ. ಈ ಮೂರುಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ೧೨ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಿವೆ. ಅಧ್ಯಯನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಈ ವರೆಗೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳ, ಲೇಖನಗಳ ಸ್ಥೂಲ ಸಮೀಕ್ಷೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ಸಮೀಕ್ಷೆಯ ಉದ್ದೇಶ : ಈ ಹಿಂದೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಲೇಖನಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಯಾವ ಯಾವ ಅಂಶಗಳ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತವೆ, ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಎಂತಹದು, ಅವುಗಳ ಕೊಡುಗೆ ಯಾವ ರೀತಿಯದು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸದೇ ಬಿಟ್ಟ ಅಂಶಗಳಾವವು ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಸಮೀಕ್ಷಿಸಿ ಮುಂದೆ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪ್ರಬಂಧ ಯಾವ ದಾರಿ ಹಿಡಿಯಬೇಕು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ನೆಲೆ ಕಂಡು ಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಭಾಗ ಒಂದರಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಮೂರು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಿವೆ. ಅಧ್ಯಾಯ- ೧ ರಲ್ಲಿ "ರಂಗಭೂಮಿಯ ವೃತ್ತಿ - ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ"ಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಬೆಳೆದುಬಂದುದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಂಗ್ಲಂಡ, ಇಟಲಿ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಯುಗೀನ ಕಾಲದಿಂದ 'ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ' ಬೆಳೆದ ಬಗೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಸ್ವಿಕರಿಸಲು ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿ ಒದಗಿಬಂದ

ರಂಗಮಂದಿರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಅದರಲ್ಲೂ 'ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ'(ಚಿತ್ರ ಚೌಕಟ್ಟು)ರಂಗಮಂದಿರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಬೆಳೆದ ರೀತಿ, ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾಗಿ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ರಂಗ ಪ್ರಸ್ತುತಿ, ಹಾಗೇ ಇದರ ಜೊತೆ ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ 'ಪರ್ಸ್‌ಪೆಕ್ಟಿವ್'(ಪ್ರತ್ಯಂತರ)ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಹಾಗೂ ಇವೆರಡರಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಸ್ವಿಕರಿಸುವುದು ಹಾಗೂ ಸೂರಿನಡಿಯ ರಂಗಮಂದಿರ 'ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ'(ಚಿತ್ರ ಚೌಕಟ್ಟು)ರಂಗಕಲ್ಪನೆ, ಹಾಗೂ ಪರ್ಸ್‌ಪೆಕ್ಟಿವ್ (ಪ್ರತ್ಯಂತರ ಪರದೆ ಬಳಕೆ) ತಂತ್ರದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾಗಳ ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿ ಇವೆಲ್ಲಾ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸತಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದವು. ಅದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಪ್ರಭಾವದ ಮೂಲಕ : ಹೀಗಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಈ ಅಂಶಗಳ ಚರ್ಚೆ ಅಗತ್ಯ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಅಧ್ಯಾಯ ಮೂಡಿ ಬಂದಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೨ ರಲ್ಲಿ "ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ"ಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ `ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ' ಹಾಗೂ 'ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ' ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಮೂಡಿಬಂದಿದ್ದರೂ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತ ಹಾಗೂ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಮೇಳೈಸಿಕೊಂಡು ರೂಪಗೊಂಡಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ರಚನಾ ಪದ್ಧತಿ ಹಾಗೂ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿನ ನಿರೂಪಣಾತ್ಮಕ ಶೈಲಿ ಹಾಗೂ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ನಮ್ಮ `ಭಾರತೀಯ' ರಂಗ ಪರಂಪರೆ ಯಾವರೀತಿಯದು ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೂ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಯಾವ ರೀತಿಯದು ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೩ ರಲ್ಲಿ "ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ" ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಬ್ರಿಟೀಷರ ಆಡಳಿತದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರವೇಶವಾಯಿತು. ಅದು ಮೊದಲು ಬಂದದ್ದು ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ. ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ `ಭದ್ರಲೋಗ'ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗ ಬ್ರಿಟೀಷರ ಹೊಸ ಆಡಳಿತ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿತು. ಹಾಗೇ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಪಾರ್ಸಿ ಜನಾಂಗ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಬ್ರಿಟೀಷರಿಂದ ಪಡೆದರು. ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿಯೂ ವಿಷ್ಣುದಾಸ ಭಾವೆ ಎಂಬಾತನಿಂದ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಾಗಿಲು ತೆರೆಯಿತು. ಇದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ `***ಇಂದ್ರಸಭಾ***' ಎಂಬ ಸಂಗೀತಮಯ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಮಾದರಿಯ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರ ಉರ್ದುವಿನಲ್ಲಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿ ಇಡೀ ಹಿಂದಿ, ಉರ್ದು, ಪಾರ್ಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿತು. ಹೀಗೆ ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲೇ ಬಂಗಾಲಿ, ಪಾರ್ಸಿ, ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆ ಪಾದಾರ್ಪಣೆ ಮಾಡಿ ಮುಂದೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ

ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಅಧ್ಭುತ ದೃಶ್ಯವೈಭವದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಪಾರ್ಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಶುದ್ಧ ವೃತ್ತಿಪರ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು ದೇಶಾದ್ಯಂತ ಸಂಚರಿಸಿ ಭಾರತದ ಇತರ ಪ್ರಾಂತಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ (ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ)ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿತು. ಹಾಗೇ ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಲವಾರು ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ `ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ' ಎಂಬ ವಿನೂತನ ರಂಗಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಜೊತೆಗೆ ತೆಲುಗು, ತಮಿಳು, ಹಿಂದಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ(ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ)ಬೆಳೆದ ರೀತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಭಾಗ ಎರಡರಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಮೂರು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಿವೆ. ಅಧ್ಯಾಯ ೪ ರಲ್ಲಿ "ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರವೇಶ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ" ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೇ``ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತ(ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕ)ದಲ್ಲಿನ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ" ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೂ "ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಕಂಪನಿ, ಗುಬ್ಬಿಕಂಪನಿ, ಪೀರಸಾಹೇಬರ ಕಂಪನಿ, ಕೆ.ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯನವರ ಕಂಪನಿ ಮುಂತಾದ ಮೈಸೂರು ಭಾಗದ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಬ್ರಿಟೀಷರ ಆಡಳಿತದ ಪ್ರಭಾವದ ಮೂಲಕ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಹಲವಾರು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಆದವು. ಬಂಗಾಲಿ, ಪಾರ್ಸಿ ಹಾಗೂ ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆ ಬ್ರಿಟೀಷರ ಪ್ರಭಾವದ ಮೂಲಕ ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದರೆ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅದು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಈ ಮೂರೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಆಗಿದೆ. ಪಾರ್ಸಿ ಹಾಗೂ ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ನಾವು ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಕಾಲಿರಿಸಿದೆವು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಅರ್ಥಾತ್ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಆರಂಭವಾಯಿತೆಂದು ವಾದಿಸಿದರೂ, ಉತ್ತರಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಅಥವಾ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತೆಂದು ಸಾಕಷ್ಟು ರಂಗಚರಿತ್ರೆಯ ದಾಖಲೆಗಳು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಆ ವಾದವನ್ನು ಬೆಳೆಸದೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಮೊದಲು ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಸಮೀಕ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮಾದರಿಗಳಂತಿರುವ ಗುಬ್ಬಿಕಂಪನಿ, ವರದಾಚಾರ್ಯರ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಅಧ್ಯಾಯ ಮುಂದೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಲು ತೌಲನಿಕವಾಗಿ ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೫ ರಲ್ಲಿ "ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರವೇಶ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪ"ವನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಬಂಧದ ಮುಖ್ಯ ಭಾಗ ಇಲ್ಲಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ರೂಪಗೊಳ್ಳಲು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿದ್ದ 'ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭ'ಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೂ ಒಟ್ಟಾರೆ ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ

ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿದ `ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ನಾಟಕದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅದರ ಕೊಡುಗೆ'ಯನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೂ`ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆರಂಭದ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾ ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಮೊದಲ ನಾಟಕ' `ಉಷಾಹರಣದ ಸಮೀಕ್ಷೆ'ಯನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಕಾಲದ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆ ಹಾಗೂ ಅವರ *ಉಷಾಹರಣ* ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಚುರಮರಿಯವರ *ಶಾಕುಂತಲ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯೋಗ ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಾಗೂ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಹತ್ವದ ದಾಖಲೆಗಳಾಗಿವೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೬ ರಲ್ಲಿ `ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಸಂಸ್ಥೆಗಳು ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ'ಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಶಾಂತಕವಿಗಳ ತರುವಾಯ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಉತ್ತರಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರೂಪಗೊಂಡು ಸುಮಾರು ೧೯೦೦ ರಿಂದ ಈ ವರೆಗೆ ವಿವಿಧ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಧೋರಣೆ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ `ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು, (ಸು. ೧೯೦೦ ರಿಂದ ೧೯೩೦ ರ ವರೆಗೆ)`ಮಧ್ಯಂತರ (ಹೋರಾಟ)ಕಾಲದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗ ಸಂಸ್ಥೆ'ಗಳು (ಸು. ೧೯೩೦ ರಿಂದ ೧೯೫೦ ರ ವರೆಗೆ )'ಹಾಗೂ`ಬದಲಾದ ದಾರಿ(ಅವನತಿಯ ಹಾದಿ):ವ್ಯಾಪಾರಿ ಧೋರಣೆಯ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಸಂಸ್ಥೆಗಳು (ಸು. ೧೯೫೦ ರಿಂದ ಈವರೆಗೆ)' ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿ ಕೆಲ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಎನ್ನುವ ಕಂಪನಿಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸಲಾಗಿದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಈ ಅಧ್ಯಾಯ ವೃತ್ತಿಂಗಭೂಮಿಯು ಈವರೆಗೆ ಕ್ರಮಿಸಿದ ದಾರಿಯ ಮೇಲೆ ಒಂದು ವಿಹಂಗಮ ನೋಟವನ್ನು ಬೀರುವತ್ತ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ.

ಭಾಗ ಮೂರರಲ್ಲಿ``ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪ''ನಿರ್ಧರಿಸುವಲ್ಲಿ ರಂಗಾಂಶಗಳಾದ ರಂಗಮಂದಿರ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ರಂಗಚಮತ್ಕಾರ, ರಂಗಪರಿಕರ, ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಸ್ವರೂಪ, ವೇಷಭೂಷಣ ಹಾಗೂ ಪ್ರಸಾಧನದ ಸ್ವರೂಪ, ರಂಗಸಂಗೀತದ ಸ್ವರೂಪ, ಅಭಿನಯದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ರಂಗ ಪ್ರಸ್ತುತಿ, ನಾಟಕಗಳು-ನಾಟಕಕಕಾರರು, ಸಂಘಟನೆ, ನಿರ್ವಹಣೆ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ, ಇವುಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಬಂಧದ ಮುಖ್ಯ ಭಾಗವೂ ಇದಾಗಿದೆ.

ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ನಡೆಸಿದ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಸ್ಥೂಲ ಸಮೀಕ್ಷೆ :

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಎಚ್.ಕೆ.ರಂಗನಾಥರು ವಿವರವಾದ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಿ ೧೯೬೦ ರಲ್ಲಿ ***ದಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಥಿಯೇಟರ್*** ಎಂಬ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ೧೯೭೮ ರಲ್ಲಿ ಇದರ ಕನ್ನಡ ಆವೃತ್ತಿ ***ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ*** ಎಂಬ ಕೃತಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ರಂಗನಾಥರು ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಜನಪದ ಹಾಗೂ ವಿಲಾಸಿ (ಹವ್ಯಾಸಿ) ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇದು ಕೇವಲ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಮೀಸಲಿಟ್ಟ ಕೃತಿಯಲ್ಲ.

ಎಚ್.ಕೆ. ರಂಗನಾಥರ ***ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ*** ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದರೆ : " ನಾಟಕವನ್ನೇ ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿ ಮಂಡಳಿಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಪ್ರದರ್ಶನ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ' ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ."[೧] ಹಾಗೆ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾರಂಭ ಈ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಲೇ ಆಯಿತು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಆಸ್ಥಾನ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ರಂಗ ಭೂಮಿಗೆ ಕೊಂಡಿಯಿದ್ದಂತೆ, ಅದು ಬ್ರಿಟೀಷರಿಂದ ಮೊದಲು ಕಲಕತ್ತಾ, ನಂತರ ಬಾಂಬೆ, ಪಾರ್ಸಿಗಳ ಮೂಲಕ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಂದುದನ್ನು ಅವರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಸುಮಾರು ೧೮೫೦ ರಿಂದ ೩ ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳ ಹುಯಿಲೇ ಹಬ್ಬಿಹೋಗಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ತಡೆಯಲು ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಮರಾಠಿ ರಂಗದಿಂದ ಪಾಠ ಕಲಿತು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು, ಹೊರಗಿನ ವರ್ಚಸ್ಸನ್ನು ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಿಸಬೇಕೆಂದು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ೧೮೭೭ ರಲ್ಲಿ ಅಡಿಪಾಯ ಹಾಕಿದರೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ : '೧೮೭೭ ರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ವೀರನಾರಾಯಣ ಪ್ರಾಸಾದಿಕ ಕೃತಪುರ ನಾಟ್ಯಸಂಘ ಮೊದಲನೆಯ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ. ಶಾಂತಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ***ಉಷಾಹರಣವನ್ನು*** ಈ ಕಂಪನಿಗಾಗಿ ಆಡಿಸಿದರು. ಇವರ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಇವರ ಸಮಕಾಲೀನ ಹಲಸಗಿ ಕಂಪನಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ಥಾಪಕರಾದ ಶ್ರೀನಿವಾಸಕವಿ (ವೆಂಕಣ್ಣಾಚಾರ ಅಗಳಗಟ್ಟಿ) ಇವರ ಬಗ್ಗೆ ಅಧಿಕೃತ ದಾಖಲೆ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲವಾದ ಕಾರಣ ಶಾಂತಕವಿಗಳೇ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿರ್ಮಾಪಕರು' [೨] ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ.

ಎಚ್. ಕೆ. ರಂಗನಾಥರು ***ಶಾಕುಂತಲ*** ನಾಟಕದ ಅನುವಾದಕರಾದ ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಾಯ ಬಗ್ಗೆ ಹಾಗೂ ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮುಂದಿನ ಕೆಲ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಂಪನಿಗಳಾದ

---

೧. ಎಚ್. ಕೆ. ರಂಗನಾಥ, ***ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ***, ಸುರುಚಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೮, ಪು.೧೧೯.

೨. ಅದೇ, ಪು. ೧೨೭, ೧೨೮.

ಕೊಣ್ಣೂರ ಕಂಪನಿ, ವೆಂಕೋಬರಾಯರ ಕಂಪನಿ, ವಾಮನರಾಯರ ಕಂಪನಿ, ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ ಕಂಪನಿ ಮುಂತಾದ ಕಂಪನಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಮೈಸೂರ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿನ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಕಂಪನಿ, ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ, ಪೀರಸಾಹೇಬರ ಕಂಪನಿ, ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ನಾಯ್ಡುರವರ ಕಂಪನಿ ಹೀಗೆ ಮುಂತಾದ ಮೈಸೂರು ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿನ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ಹೇಗೆ ಬೆಳೆದವು ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಥೂಲ ಚಿತ್ರಣ ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ, ನಾಟ್ಯಗೃಹ, ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆ ಇತ್ಯಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಂಶಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ದಾಖಲಿಸಿ ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೇಗೆ ಅವನತಿ ಹೊಂದಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಎಚ್. ಕೆ. ರಂಗನಾಥರ ಈ ಕೃತಿ ಬಹಳ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಇವರ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮುದವೀಡಕರ ಕೃಷ್ಣರಾಯರು, ರಾ.ಯ. ಧಾರವಾಡಕರ, ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ, ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ ಮುಂತಾದ ಲೇಕಕರು ರಂಗಭೂಮಿ, ಪ್ರಜಾಮತ, ಜಯಂತಿ ಮುಂತಾದ ಸಂಚಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಡಿ ಬಿಡಿಯಾಗಿ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದರು. ಎಚ್.ಕೆ. ರಂಗನಾಥರು ಮೊದಲಿಗೆ ಅದನ್ನೊಂದು ಪ್ರೌಢ ಪ್ರಬಂಧದ ಅಧ್ಯಯನದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿ ಈ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಕೂಡಾ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ್ದು ಎಂಬುದರತ್ತ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಮಂಡಳಿಗಳ ಹುಟ್ಟು ಮತ್ತು ಆ ಮಂಡಳಿಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಕಲಾಕಾರರ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಕೊಡುಗೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ನಿಖರ ದಿನಾಂಕಗಳೊಂದಿಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬಹುಷಃ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿನ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ಪರಿಪಾಠವನ್ನು ಇವರೇ ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟರು. ಇವರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ರಂಗ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಏರಿಳಿತಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ ಹೊರತು ಅವರ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ, ಪ್ರಸ್ತುತಿಯನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಾಂಗಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿಲ್ಲ. ಅವರ ಈ ಕೃತಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕವಾದ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ನೀಡುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಅವರು 'ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ, ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ರಂಗಭೂಮಿ' [೩] ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯು ಸೂಕ್ತವಾದುದು. ಆದರೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಮದ್ಯಮ ವರ್ಗದವರ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡರೂ ಅದು ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದವರ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ಬಂಗಾಲಿ, ಪಾರ್ಸಿ ಮತ್ತು ಮರಾಠಿ

೩. ಅದೇ, ಪು. ೧೦೬.

ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಂತೆ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಂತೂ ಹೆಚ್ಚುಕಾಲ ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಬರುಬರುತ್ತಾ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರೇ ಅದರ ಮೂಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾದರು. ಈಗಲೂ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡುವಷ್ಟು ಪಟ್ಟಣದವರು ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ನಾಟಕಗಳೆಂದರೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳೇ ಆಗಿವೆ. "ನಾಟಕವನ್ನು ಹಳ್ಳಿ ಹಳ್ಳಿಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ದು ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಏನಿದ್ದರೂ ಅದು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೇ ಸಲ್ಲಬೇಕು". [೪] ಎಂಬ ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ತಥ್ಯವಿದೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಕೇವಲ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದವರನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಅವರು ಇಷ್ಟು ದೀರ್ಘಕಾಲ ಬದುಕುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದರ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಏನಿದ್ದರೂ ಹಳ್ಳಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶನ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರಲ್ಲಿದೆ. ಈಗಿನ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಈ ವರೆಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಗಟ್ಟಿ ನೆಲೆ ಹಾಗೂ ವೃತ್ತಿಪರತೆ ದೊರಕದೆ ಹೋರಾಡುತ್ತಿದೆ.

೧೯೯೦ ರಲ್ಲಿ ಎಚ್. ಕೆ. ರಾಮನಾಥರು ತಮ್ಮ *ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸ, ಪ್ರಯೋಗಾಂಗಗಳನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು* ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ - ವೃತ್ತಿ - ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಪ್ರಯೋಗಾಂಗಗಳನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಚರ್ಚಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಯೋಗಾಗಂಗಳನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಇವರ ಪ್ರಯತ್ನ ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹವಾದದ್ದು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಯೋಗಾಂಗಗಳಾದ ನಾಟ್ಯಶಾಲೆ, ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆ, ರಂಗಪರಿಕರ, ವಸ್ತ್ರಾಲಂಕಾರ ಬೆಳಕು, ರಂಗಸಂಗೀತ, ಅಭಿನಯ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ನಿರ್ವಹಣೆ ಇತ್ಯಾದಿ ರಂಗಾಂಶಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇವರು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇವರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇವು ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಯಾವ ಯಾವ ಪ್ರಭಾವ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆದವು ಹಾಗೂ ವಿಕಾಸ ಹೊಂದಿದವು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಕಂಪನಿಗಿಂತ ಇನ್ನೊಂದು ಕಂಪನಿ ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿತ್ತು, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂತಹದು, ಒಂದು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ನಾಟಕಕೃತಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೊಡನೆ ಅದರ ಸಂವಹನದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ, ಇವುಗಳ ಸಂಬಂಧ ಎಂತಹದು ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಒಂದು ನಾಟಕ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅದನ್ನೊಂದು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಎನ್‌ಸೆಂಬಲ್ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ತನ್ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಹೇಗೆ ತಲುಪಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸವೆಂದರೆ ಒಂದು ರಂಗಪ್ರಕಾರದಿಂದ (ಜನಪದದಿಂದ ವೃತ್ತಿ ಅಲ್ಲಿಂದ ಹವ್ಯಾಸಿ ಹೀಗೆ) ಇನ್ನೊಂದು ರಂಗಪ್ರಕಾರದ ವಿಕಾಸವೋ? ಅಥವಾ ಆಯಾ

---

೪. ಪ್ರಸನ್ನ, *ನಾಟಕ ರಂಗ ಕೃತಿ*, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೮೫, ಪು.೮೨

ರಂಗಪ್ರಕಾರದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೇ ಆಗುವ ವಿಕಾಸವೋ ಎಂಬುದನ್ನು ಇವರು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ : ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಶಾಂತಕವಿಗಳ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಯಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಶಿರಹಟ್ಟಿ ವಂಕೋಬರಾಯರ ಕಂಪನಿ, ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ ಕಂಪನಿ, ಇತ್ಯಾದಿ ಉಚ್ಛ್ರಾಯಕಾಲದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ವಿಕಾಸವಾದರೆ, ಅಲ್ಲಿಂದ ಈಗಿನ ***ಸೂಳೆಮಗ, ಗೌಡ್ರಗದ್ಲ, ಪೊಲೀಸನಮಗಳು*** ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳ ಚಟುವಟಿಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ 'ವಿಕಾಸ' (ಅವನತಿ) ವಾಗುತ್ತದೆ.ಹಾಗೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವುದಾದರೆ : ಶ್ರೀರಂಗ ಹಾಗು ಟಿ.ಪಿ. ಕೈಲಾಸಂ ಇವರಿಂದ ಆರಂಭಗೊಂಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆ 'ನಿನಾಸಂ' ತಿರುಗಾಟದ ರೆಪರ್ಟರಿ ನಾಟಕಗಳು, ಸಮುದಾಯ, ರಂಗಾಯಣದ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಹೀಗೆ ಯಾವ ಯಾವ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸ ಹೊಂದಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಮನಾಥರ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಈ ರೀತಿಯ ವಿಕಾಸತ್ವದ ಚರ್ಚೆಯ ಗೈರು ಹಾಜರಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್, ಪಾರ್ಸಿ, ಮರಾಠಿ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಯೋಗಾಗಂಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಯೋಗಾಂಗಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿದ ಮೂರೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಪ್ರಯೋಗಾಗಂಗಳು ಹೇಗಿದ್ದವು ಎಂಬುದರ ಸ್ಥೂಲ ಚಿತ್ರಣ ನೀಡುವುದು ಅವಶ್ಯ. ನಂತರ ತಮ್ಮ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಈ ಪ್ರಯೋಗಾಂಗಗಳನ್ನು ನಮ್ಮವರು ಹೇಗೆ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡರೆಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಮನಾಥರು ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಾಂಗಗಳ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ ಹೀಗಾಗಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಮನಾಥರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಯೋಗಾಂಗಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಸೀಮೆಯ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ರಾಮನಾಥರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾ "ಮೈಕೇ ನೆರವಿಲ್ಲದಿದ್ದ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ನಟರು ಮೇಲುಧ್ವನಿಗೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ನೀಡಬೇಕಾದ್ದರಿಂದ ಅಭಿನಯಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಅನ್ನಿಸುತ್ತಿತ್ತು."[೫] ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆಗಿನ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟರ ಅಭಿನಯ ಅಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಅನ್ನಿಸುವುದು

೫. ಎಚ್. ಕೆ. ರಾಮನಾಥ, ***ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸ ಪ್ರಯೋಗಾಂಗಗಳನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು*** , ಅಭಿನಯ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೯೦, ಪು.೧೨೭.

ಈಗ ಮೈಕಿಗೆ ಒಗ್ಗಿಹೋದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಆಗಿನ ರಂಗ ಪ್ರಸ್ತುತಿ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಮುಂತಾದ ರಂಗಾಂಶಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅವರ ಅಭಿನಯ 'ಸ್ವಾಭಾವಿಕವೆಂದೇ' ಅನ್ನಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಚ್ಚ ಕಂಠದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಿ ಅಭ್ಯಾಸವಿದ್ದ ಆಗಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲು ಧ್ವನಿಯ ನಟರ ಸಂಭಾಷಣೆ ಅ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಅನ್ನಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನವಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಭಾವಿಕತೆಯನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ನಮಗೆ ಹೊಸದಾಗಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಟ್ಟ ವಾಸ್ತವವಾದದ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಪರಿಣಾಮವೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಕೂಡಾ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಲೇ ಆರಂಭವಾದದ್ದು ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಅಲ್ಲದೇ ಮೈಕಿಲ್ಲದೇ ಸುಮಾರು ಎರಡು-ಮೂರು ಸಾವಿರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವೃಂದಕ್ಕೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ತಲುಪಿಸಲು ಆಗಿನ ನಟರಿಗೆ ಅವರ ಕಂಠತ್ರಾಣವೊಂದೇ ಮಾರ್ಗವಾಗಿತ್ತು. ಮತ್ತು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವರು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಪಾತ್ರಗಳಿದ್ದರೂ ಅವರ ಶೈಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೇ ನಮ್ಮ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪಾರಂಪರಿಕವಾದ ಶೈಲೀಕೃತ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗಿ ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ. ಡಿ. ದುರ್ಗಾದಾಸ್ ಎಂಬ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟನ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಈಗಲೂ ನೋಡಿದರೆ ಅವರು ಉಚ್ಚ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ನುಡಿಸಿದರೂ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅಭಾಸ ಅನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ರಂಗ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಭಾಸ- ಅಭಾಸಗಳು ಆಯಾ ಕಾಲಮಾನದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗದವರ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಅನುಸರಿಸಿ ಇರುತ್ತದೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟರ ಅಭಿನಯವನ್ನು 'ಅಭಾಸ' ಅನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ 'ಮೆಲೋಡ್ರಾಮೆಟಿಕ್' ಎನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ತ.

ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಟನಾಶೈಲಿಯನ್ನು ತಮ್ಮದಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅದು 'ಹೀಗೆ' ಎಂಬ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಕೌಶಲ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟರಿಗೆ ಕರಗತವಾಗಿತ್ತು. ಸಧ್ಯ ನಮಗೆ ಅಭಾಸ ಅನ್ನಿಸುವ ಪ್ರಸ್ತುತವಲ್ಲದ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿ ಆಗ ಅದೇ ನಿಜವಾಗಿತ್ತು. ಮೈಕು ಬಂದ ನಂತರ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಈಗಿನ ನಟರು ತಮ್ಮ ಕಂಠ ತ್ರಾಣವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಮೈಗಳ್ಳರಾಗಿದ್ದದ್ದೇನೋ ನಿಜ ಆದರೆ ಆಗಿನ ಸೃಜನಶೀಲ ನಟರು ಆ ಪರಿಕರವನ್ನು ಸಹ ತಮ್ಮ ಅಭಿನಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮ ನೀಡುವ ಸಾಧನವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಈಗಿನ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟರು ಮೈಕು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೇನೋ ಎಂಬ ಶೋಚನೀಯ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಲುಪಿದ್ದಾರೆ.

ರಾಮನಾಥರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಸಂಗೀತದ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಉದಾಹರಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರು ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟೂ ಪ್ರದರ್ಶನದ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಔಚಿತ್ಯ-ಅನೌಚಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಏಕೆ ಅಷ್ಟು ಮಹತ್ವದ ಅಂಗವಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳು ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ

ತೊಡಗಿದ್ದಂತೆಯೇ ಹಾಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರೆ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರವನ್ನು ಅವರು ಗುರುತಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಹಾಡುತ್ತಾ ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದಕ್ಕೂ, ನಿರ್ಗಮಿಸುವುದಕ್ಕೂ, ಕುಳಿತು ಹಾಡುವುದಕ್ಕೂ, ನಿಂತು ಹಾಡುವುದಕ್ಕೂ, ಸೀಸಪದ್ಯ, ಕಂದಪದ್ಯ, ವೃತ್ತ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದಕ್ಕೂ ಒಟ್ಟೂ ನಾಟಕದ ಚಲನೆಗೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದು ಯಾವ ಯಾವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತಿತ್ತು, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂಬುದನ್ನು ರಾಮನಾಥರು ವಿವರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂಚುರಮರಿಯವರ *ಶಾಂಕುಂತಲ* ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಪರೋಕ್ಷವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಇದನ್ನು ಈ ಹಿಂದೆ ಮುದವೀಡಕರ ಕೃಷ್ಣರಾಯರು, ಎನ್ಕೆ, ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಮುಂತಾದ ಲೇಖಕರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರಾಮನಾಥರು *ಶಾಕುಂತಲ* ಕೃತಿಯ ರಂಗಸಂಗೀತ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿಲ್ಲ.

ಒಂದು ಕಂಪನಿಯ ಸಮಗ್ರ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸುತ್ತಾ ಇಡೀ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಡೆದಿವೆ. ಅಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತ ಮೂರ್ತಿಯವರು **ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ** ಕುರಿತು ನಡೆಸಿದ ಅಧ್ಯಯನ ಮೊದಲಿನದಾಗಿದೆ. ಅವರ ಈ ಕೃತಿ ೧೯೭೭ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತ್ಯದಿಂದ ಬಂದ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲೇ ಗುಬ್ಬಿಕಂಪನಿಯ ಸಾಧನೆ, ಆಯುಸ್ಸು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದು. ಗುಬ್ಬಿಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವ ಪಡೆದ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರಿಂದಲೇ ಮುಂದೆ ಆ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಕಂಪನಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಸಬ್ಬಯ್ಯನಾಯ್ಡು, ಆರ್. ನಾಗೇಂದ್ರರಾಯರು, ಸಿ. ಬಿ. ಮಲ್ಲಪ್ಪ ಮುಂತಾದ ಹಿರಿಯನಟರು ಮೊದಲು ಗುಬ್ಬಿಕಂಪನಿಯಲ್ಲೇ ದುಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ನಂತರ ಅವರೂ ಸ್ವತಃ ಕಂಪನಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡರು.

೧೮೮೪ರಲ್ಲಿ ಗಬ್ಬಿಕಂಪನಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಸುಮಾರು ನೂರುವರ್ಷ ಹಲವಾರು ಏರುಪೇರುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಕಂಪನಿ ಇದಾಗಿದೆ. ಗಬ್ಬಿಕಂಪನಿಯ ಯಶಸ್ಸಿನ ತುತ್ತತುದಿಗೆ ಒಯ್ದವರು ಆ ಕಂಪನಿಯ ನಟ, ಮಾಲೀಕರಾದ ಗುಬ್ಬಿವೀರಣ್ಣನವರು. ಇವರ ರಂಗ ಸಾಧನೆಯೇ ಗುಬ್ಬಿಕಂಪನಿಯ ಕಥೆಕೂಡ ಆಗಿದೆ. ಶ್ರೇಷ್ಠಹಾಸ್ಯ ನಟರಾದ ಗುಬ್ಬಿವೀರಣ್ಣನವರ ರಂಗಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯೊಂದಿಗೆ ಗುಬ್ಬಿಕಂಪನಿ ಬೆಳೆದುಬಂದ ರೀತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಒಟ್ಟು ಆ ಕಂಪನಿಯನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು ಬರೆದ ` ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿದೆ.

ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು ಪ್ರಸ್ತುತ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹುಟ್ಟನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ,: ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮ, ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ಇತಿಹಾಸ, ವೀರಣ್ಣನವರು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು, ಅವರ ನಾಟಕಗಳು, ಅವರ ಕಂಪನಿಯ ನಟ ನಟಿಯರು, ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ

ಪ್ರಯೋಗಾಂಗಗಳು, ಕಂಪನಿಯ ಶಾಖೆಗಳು, ಅವರ ಪ್ರವಾಸ, ಅವರ ಚಲನ ಚಿತ್ರಗಳು ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ಸಾಧನೆ - ಕೊಡುಗೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ವೀರಣ್ಣನವರು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಹಾಸ್ಯ ನಟರಾಗಿದ್ದರು. 'ಅವರ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹೊಟ್ಟೆ ಹುಣ್ಣಾಗುವಂತೆ ನಗುತಿದ್ದರು', 'ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ದೃಶ್ಯ ವೈಭವಕ್ಕೆ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದವು' ಎಂಬುದನ್ನು ರಮ್ಯ ಕಥಾನಕದಂತೆ ವಿವರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿಯವರ ಅಧ್ಯಯನ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆಯೇ ಹೊರತು ವೀರಣ್ಣನವರ ಹಾಸ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ, ಅವರೆಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಹಾಸ್ಯದ ಪರಂಪರೆ, ಅದಕ್ಕಿಂತ ಇವರ ಹಾಸ್ಯ ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನ, ಅವರ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ದೃಶ್ಯ ವೈಭವ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ರಂಗಭಾಷೆ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿವರಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂದರ್ಭದ (Theatrical Context) ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿಯವರು ವಿವರಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ವೀರಣ್ಣನವರ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರದ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ :ಅವರ ಹಾಸ್ಯ ಆಂಗಿಕವೋ, ವಾಚಿಕವೋ, ಪಾತ್ರದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೋ ಅಥವಾ ಅವರ ಸ್ವಯಂ ಸ್ಫೂರ್ತ (spontaneous)ಚತುರತೆಯೋ ಎಂಬುದನ್ನು ಪರಾಮರ್ಶಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿಯವರು ಆ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೇ ವೀರಣ್ಣನವರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನ ನಟರ ಅಭಿನಯದೊಟ್ಟಿಗೆ ಇಟ್ಟು ಚರ್ಚಿಸಿಲ್ಲ. (ಕೆ. ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯನವರಿಗೆ ಕಲ್ಚರ್ಡ ಕಾಮೆಡಿಯನ್ ಎಂಬ ಬಿರುದಿತ್ತು. ಅವರ ಹಾಸ್ಯ ವೀರಣ್ಣನವರ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿತ್ತು. ಅವರು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಯುಕ್ತವಾದ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟಿದ್ದರು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.) ವೀರಣ್ಣನವರು ತಮ್ಮ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಆಡುತಿದ್ದ ಸದಾರಮೆ, ರಾಜಭಕ್ತಿ, ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ, ಸಾಹುಕಾರ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿಯವರ ಚರ್ಚೆ ಕೂಡಾ ಮೇಲ್ಪದರಿನದು. ಈಗಲೂ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರಬಲ್ಲಂತಹ '**ಸದಾರಮೆ**' ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನದ ರಂಗ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ಆಳವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿಲ್ಲ. ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿಯವರು ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ ಹೊರತು ಒಂದು ನೂರು ವರ್ಷ ಬಾಳಿದ ಒಂದು ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ಚರಿತ್ರಾಂಶ (anecdote) ಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳನ್ನಾದರೂ ಹೆಕ್ಕಿ ತೆಗೆದು ಆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಗುಬ್ಬೀ ವೀರಣ್ಣನವರೇ ತಮ್ಮ ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆ ***ಕಲೆಯೇ ಕಾಯಕ*** (೧೯೬೭)ದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಚರಿತ್ರಾಂಶ (anecdote)ಗಳನ್ನು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿಯವರ ಗುಬ್ಬಿಕಂಪನಿ ಕೃತಿಯ ಜಾಡನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಹತ್ವದ ನಟ, ನಾಟಕಕಾರ, ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯ ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರನ್ನು ಕುರಿತು ಬಸವರಾಜ ಜಗಜಂಪಿಯವರು *ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು, ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಧ್ಯಯನ* ಎಂಬ

ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ೧೯೯೩ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಜಗಜಂಪಿಯುವರು ಒಟ್ಟು ೧೦ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಗರೂಡರ ಜೀವನ, ಗರೂಡರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು, ಅವರ ಮಂಡಳಿ, ಅಲ್ಲಿಯ ಕಲಾವಿದರು, ಗರೂಡರ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿ, ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಸದಾಶಿವರಾಯರು, ಅವರ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ರಂಗ ಸಂಗೀತ, ರಂಗಪರಿಕರ, ಗರೂಡರ ಸಾಧನೆ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎಚ್. ಕೆ. ರಂಗನಾಥರು ಗರೂಡರ ಒಟ್ಟು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒಂದು 'ನ್ಯೂ ಟೋನ್' [1] ಕೊಟ್ಟರು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಜಗಜಂಪಿಯವರು ಈ 'ನ್ಯೂ ಟೋನ್'ದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಗರೂಡರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟರು, ಸಂಗೀತ ಮಿತಮಿತವಾಗಿತ್ತು, ದೃಶ್ಯವೈಭವಕ್ಕೆ ಅವರು ಮಹತ್ವಕೂಡಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯ ಮಟ್ಟದ ವಿವರ ಮಾತ್ರ ಹೇರಳವಾಗಿ ಸಿಗುತ್ತವೆ.

ಜಗಜಂಪಿಯವರು ಗರೂಡರ ಅಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾ "ತಮ್ಮ ಹದಿ ಹರೆಯದಲ್ಲಿಯೇ ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಂತಹ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪಂಡಿತರ ಹಾಗೂ ರಷಿಯಾದ ನಾಯಕ ನಟ ಸ್ಟ್ಯಾನಿಸ್ಲಾವಸ್ಕಿಯ ರಂಗತತ್ವಾರ್ಥಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮಥಿಸಿ ಅಭಿನಯ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಹೊಸ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದರು" [2] ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕನ್ನಡದ ಯಾವ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟರಿಗೂ ಸ್ಟ್ಯಾನಿಸ್ಲಾವಸ್ಕಿ ಹೇಳುವ ಅಭಿನಯದ ರೀತಿ ಗೋತ್ತಿರಲಿಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಗೊತ್ತಾಗಿರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರವೇ ತಾನಾಗಿ ಬಿಡುವ, ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಇರುವಷ್ಟು ಹೊತ್ತು ನಟ ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಜೀವಿಸುವ, ಅನುಭವಿಸುವ, ವಾಸ್ತವ ಅಭಿನಯದ ಈ ರೀತಿಯ ಅನುಸಂಧಾನವನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟರು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಅದು ಸ್ಟ್ಯಾನಿಸ್ಲಾವಸ್ಕಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ **ಮೆಥೆಡ್ ಆಕ್ಟಿಂಗ್** ಮಾದರಿಯದಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಆಧುನಿಕತೆ ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ರಂಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಲಿರಿಸಿದಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದೆ. ನಮ್ಮ ಪಾರಂಪರಿಕ ಶೈಲೀಕೃತ ಅಭಿನಯ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ವಾಸ್ತವ ಶೈಲಿಗೆ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಂಕ್ರಮಣ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗರೂಡರಂತವರ ಅಭಿನಯದ ವಿಶಿಷ್ಟಶೈಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ನಟರಲ್ಲಿ ಇವೆರಡರ ವಿಚಿತ್ರ ಮಿಶ್ರಣ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟ ಪ್ರೊಸಿನಿಯಂ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ವಾಸ್ತವ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಹಸಿ ಹಸಿಯಾಗಿ ಅಳವಡಿಸುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೂ ನಿಜ ಆದರೆ ಅದು ಸ್ಟ್ಯಾನಿಸ್ಲಾವಸ್ಕಿ ಹೇಳುವ ಮಾದರಿಯದಲ್ಲ. ಅವರೇನಿದ್ದರೂ ಪಾತ್ರವನ್ನು ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕುಶಲತೆಯನ್ನು ಕಲಿತಿದ್ದರು. ಈ

---

1. H.K.Ranganath, ***The Karnataka Theatre***, Karnatak University, Dharwad, 1960, p.102.
2. ಬಸವರಾಜ ಜಗಜಂಪಿ, ***ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು***, ವೀರಶೈವ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ
ಶ್ರೀ ಜಗದ್ಗುರು ತೋಂಟದಾರ್ಯ ಸಂಸ್ಥಾನ ಮಠ, ಗದಗ, ೧೯೯೩,ಪು.೧೯೯

ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟರನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಜಗಜಂಪಿಯವರ ಕೃತಿ ಗರೂಡರ ಒಟ್ಟೂ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಗರೂಡರ ಒಟ್ಟಾರೆ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ `ಹಿಂದುತ್ವ'ಹಾಗೂ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪಗೊಂಡದ್ದು ಹೀಗಾಗಿ ಅವರ ಒಟ್ಟಾರೆ ರಂಗ ಪ್ರಸ್ತುತಿ ಆ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಜಗಜಂಪಿಯವರು ಗರೂಡರ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಚರಿತ್ರೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿವರವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಗರೂಡರಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ಯಾವ ಹೊಸ ಹೊಳವುಗಳನ್ನು ನೀಡಿಲ್ಲ.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಮರಾಠೆಯವರು ***ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ*** ಎಂಬ ಕೃತಿಯನ್ನು ೧೯೯೪ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸುವ ಉದ್ದೇಶ ಈ ಕೃತಿ ಹೊಂದಿದೆ. ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ವರೆಗೆ ಬಂದ ಹಲವಾರು ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳನ್ನು, ನಟ-ನಟಿಯರನ್ನು, ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗಗಾಂಗಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ರಂಗಾಂಶಗಳು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟೂ ಎಲ್ಲಾ ಕಂಪನಿಗಳ, ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ, ನಾಟಕಕಾರರ, ನಟ ನಟಿಯರ ಪರಿಚಯ ಪಟ್ಟಿ ಮಾತ್ರ ವಿವರವಾಗಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಉಪಯುಕ್ತ ಕೃತಿ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅವರ ನಾಟಕ 'ಸಾಹಿತ್ಯ'ವನ್ನು ಕುರಿತು ಕೆಲವು ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ ನಲವಡಿ ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಮೃತ್ಯುಂಜಯ ಹೊರಕೇರಿಯವರು ***ನಲವಡಿ ಶ್ರೀಕಂಠ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು*** (೧೯೮೧) ಎಂಬ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದರಂತೆ ಕಂದಗಲ್ ಹಣಮಂತರಾಯರನ್ನು ಕುರಿತು ಎಸ್. ಬಿ. ಆಳಗಿಯವರು ***ಕಂದಗಲ್ ಹಣಮಂತರಾಯರು*** (೧೯೯೪) ಎಂಬ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ಮಹಾಂತೇಶ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೀಗೆ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಕಾರರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅದರ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಮಾನದಂಡದಿಂದ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳ ಸಾರ್ಥಕತೆ ಇರುವುದು ಅವು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ. ಈಗ ನಾವು 'ಹವ್ಯಾಸಿ' ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮಾನದಂಡದಿಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದೇ ಒಂದು ಜಡ ಕ್ರಿಯೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಅವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದೆಂದರೆ,

ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಿದ ರೀತಿ. ನಾಟಕದ ಬಂಧ, ಅವರು ಪಾತ್ರ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ, ಕಟ್ಟುವ ರೀತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿವರಗಳನ್ನು ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವೃತ್ತಿರಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾಂರೆಲ್ಲಾ ಒಂದೇ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಯಿದ್ದರೂ ತಂತ್ರ ಮಾತ್ರ ಒಂದೇ ಆಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಒಳಿತು ಕೆಡಕುಗಳ ನೇರ ನಿರೂಪಣೆ, ಬಡವ ಬಲ್ಲಿದರ ನಡುವಿನ ನೇರ ಘರ್ಷಣೆ, ಆದರ್ಶ ಪ್ರಪಂಚ ಇವು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ವರೂಪ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ತಮ್ಮ *ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ* (೧೯೮೩) ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲ ಒಳ ನೋಟಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಮೈಸೂರು ಸೀಮೆಯ ಕಂಪನಿನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾ : '೧೯೨೫ ಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳು : ಇದರಲ್ಲಿ *ಶಾಕುಂತಲ, ರತ್ನಾವಳಿ, ಗಯಚರಿತ್ರೆ, ವಿರಾಟಪರ್ವ, ಮನ್ಮಥ ವಿಜಯ* ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ೧೯೨೫ ರಿಂದ ೧೯೫೦ ರ ವರೆಗೆ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ : *ರಾಮವರ್ಮ ಲೀಲಾವತಿ, ಶೂರಸೇನ , ರಾಜಭಕ್ತಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ* ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಸ್ತು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಾಗೂ ಮೈಸೂರು ಸೀಮೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದವು.' [೮] ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪನವರು ತಿಳಿಸುವಂತೆ ಮೈಸೂರು ಸೀಮೆಯ ಹಾಗೂ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಂಪನಿಗಳು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಒಟ್ಟೂ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಂಪನೀ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿರುವ ವಸ್ತು ವೈವಿದ್ಯತೆ ಮೈಸೂರು ಸೀಮೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿಯ ಕಾವಿನಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಂಪನಿಗಳು ಬ್ರಿಟೀಷರ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ತೋರಿದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಮೈಸೂರು ಸೀಮೆಯ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು ತೋರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ವಸ್ತು ಸ್ಥಿತಿ. ಇದೊಂದು ಕೊರತೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಇವೆರಡೂ ಪ್ರದೇಶಗಳ ಆಗಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಹಾಗಿತ್ತು.[೯]

ಕೆ. ಮರುಳ ಸಿದ್ದಪ್ಪನವರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡಿದ್ದರಿಂದ ಆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಕೆಲ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅವರು : 'ಕನ್ನಡ

---

೮. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, *ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ,* ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೩, ಪು.೬೦.
೯. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಚರ್ಚೆ ಅಧ್ಯಾಯ ೧೧ ರಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕಿಳಿಯದೇ ಅವರ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಸಂಸ್ಕರಿಸುವ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದರೆ,ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿನ ಪ್ರಥಮ ತರಗತಿಯ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಮನ್ನಣೆ ಸಿಗುತ್ತಿತ್ತು.' [೧೦] ಎಂದು ಹೇಳಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ.

ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಅದರ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ಇವುಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಯೇ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದದ್ದು. ನಾಟಕವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ಹಾಗೂ ಆ ನಾಟಕಗಳ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ಹಾಗೂ ಆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ ರಂಗಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ರೂಢಿ, ಮತ್ತು ಈ ಎರಡೂ ರೀತಿಯ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕೈಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಅಥವಾ ಈ ಎರಡೂ ಕ್ರಿಯೆ ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಿಗೆ ನಡೆಯಬೇಕು ಎಂಬ ವಾದ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದೆ. ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಾಟಕಗಳು ಉತ್ತಮ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಸೋತ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿವೆ. ಹಾಗೆ ಪ್ರಬಲವಾದ ಒಂದು ರಂಗಪರಂಪರೆ ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲು ಸೋತಿದ್ದು, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಟ್ಟಿಗಂತೂ ನಿಜ. ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ಪ್ರಭಲವಾದ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಯ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದೆ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪನವರು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೊಸತನ, ಅಭಿನಯ, ವೈಭವ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರಾದರೂ ಅವರ ಕೃತಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ಉದ್ದೇಶ ಹೊಂದಿದ್ದರಿಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಆ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿದೆ.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟರಾದ ಹಂದಿಗನೂರ ಸಿದ್ದರಾಮಪ್ಪ. ಪೀರಸಾಹೇಬರು, ಸಿ.ಬಿ. ಮಲ್ಲಪ್ಪ, ಗಂಗಾಧರರಾಯರು, ಬಸವರಾಜ ಮನಸೂರರ ಬಗ್ಗೆ ನಟಿ ಸೋನುಬಾಯಿ ದೊಡ್ಡಮನಿ, ಬಿ.ಜಯಮ್ಮ, ಹೀಗೆ ಮುಂತಾದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕುರಿತ ಕಿರು ಪುಸ್ತಕ, ಲೇಖನಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣನವರ ಆತ್ಮಕಥೆ ***ಕಲೆಯೇ ಕಾಯಕ*** (೧೯೬೭), ಆರ್. ನಾಗೇಂದ್ರರಾಯರ ***ಇದು ನನ್ನ ಕಥೆ*** (೧೯೭೪) ಎಂಬ ಆತ್ಮಕಥೆ ಹಾಗೂ ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ನಾಯ್ಡುರವರ ಆತ್ಮಕಥೆ ***ನಟರತ್ನ*** (ಲೇಖಿಕಿ ಎಂ. ಎಸ್ ಬಂಗಾರಮ್ಮ ೧೯೯೩) , ಗವಿಮಠ ಅವರು ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪನವರನ್ನು ಕುರಿತು ರಚಿಸಿದ ***ಕಲಾ ವೈಭವ*** (೧೯೯೬) ಮುಂತಾದ ಕೃತಿಗಳು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಮಾಹಿತಿ ನೀಡುತ್ತವೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಗಣನೀಯ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೌಢ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ರಚನೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಬಗ್ಗೆ ಮೈಸೂರು

---

೧೦. ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪು. ೭೧.

ಅರಮನೆಯ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಾಟಕಕಾರ ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಿಯವರ ಬಗ್ಗೆ ಸಮಗ್ರ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಸಾಕಷ್ಟು ಬಿಡಿ ಲೇಖನಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು, ಟಿ.ಪಿ. ಕೈಲಾಸಂ ಮುಂತಾದ ನವೋದಯದ ಲೇಖಕರು ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ 'ಅತಿರೇಕ' ಗಳನ್ನು ಟೀಕೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅತೀ ರಮ್ಯ ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿ, ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಪಂಚ, ಅತಿಯಾದ ಸಂಗೀತ ಇವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತಾ ಒಟ್ಟಾರೆ ಆ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸ್ಪಂಧಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾ : ಇವರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ 'ನಾಟ್ಯವಿಲಾಸಿ' ಅಥವಾ 'ಹವ್ಯಾಸಿ' ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿಯೇ ಬಿಟ್ಟರು. ಶ್ರೀರಂಗರು *ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ* (೧೯೬೮) ಹಾಗೂ *ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು* (೧೯೬೯) ಮೊದಲಾದ ಉಪನ್ಯಾಸ ಲೇಖನಗಳು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಕಟು ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದರೂ ಆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಆಲೋಚಿಸಲು ಪ್ರಚೋದನೆ ನೀಡುತ್ತವೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಹೊರಟ ಇವರ 'ಹವ್ಯಾಸಿ' ಪ್ರಯತ್ನಗಳಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯು ಹೊಸದಾಗಿ ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ ರಂಗಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಬೇರುಗಳು ಇಲ್ಲದೇ ಇವರ ಲೇಖನ, ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಒಂದೊಂದುಸಾರಿ ಜಡ ಅನ್ನಿಸುತ್ತವೆ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಕಾಲ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಅವರ *ನಾಟಕವೆಂಬ ನಾಟಕ* (೧೯೩೭) ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವಾಂತರಗಳನ್ನು ಅಣಕಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶಕರಾದ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತ, ಪ್ರಸನ್ನ, ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ, ರಘುನಂದನ ವಿಮರ್ಶಕರಾದ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಶಂಕರ ಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರ ಮುಂತಾದ ರಂಗ ತಜ್ಞರು ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ರಂಗ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾಗಿ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಅದರ ಸತ್ವ ಅರಿಯಲು ಕೆಲ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು *ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಂದು-ಇಂದು* (೧೯೭೪) *ಟ್ರೇಡಿಶನ್ ಆಫ್ ದಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಥಿಯೇಟರ್* (೧೯೮೬) *ಪುಟ-ಬಂಗಾರ* (ಸಂಪುಟ ಎರಡು ೧೯೮೬) ಹಾಗೂ *ರಾಜಸ್ಪರ್ಶ* (೧೯೯೬) ಇತ್ಯಾದಿ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಲೇಖನಗಳು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಒಂದು ರಂಗಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿವೆ.

ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಯುಗದಿಂದಲೇ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. " ಈ ಕಂಪನಿಗಳು ಒಂದು ಬಗೆಯ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಹಟತೊಟ್ಟಂತಿದ್ದವು."[೧೧] ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದ ದೃಶ್ಯ ಚಮತ್ಕಾರ, ದೃಶ್ಯವೈಭವ, ವೇಷ ಭೂಷಣ ಇತ್ಯಾದಿ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತ ಅಲ್ಲಿಯೂ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರ ಅಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾ "ನಟರಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯವಾಗಿರಬೇಕಾದ ಪರಕಾಯ ಪ್ರವೇಶ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ನಟರಿಗೆ ಸಾದ್ಯವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೋ ಏನೋ ! " [೧೨] ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹೊಸಬಗೆಯ ನಾಟಕ ಪ್ರಚಾರಗೊಳಿಸಿದ್ದು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಎಂದು ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಆರಂಭದ ನಾಟಕಗಳು ಪೌರಾಣಿಕವಸ್ತುವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದರೂ ಮಾದರಿ ಮಾತ್ರ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಂತಿದ್ದವು ಎಂದು ಅವರು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ' ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಯಾವ ಅನುಭವವೂ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ.' [೧೩] 'ಒಂದು ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನದ ವೇಷ ಭೂಷಣದ ಐತಿಹಾಸಿದ ಔಚಿತ್ಯ, ನಿಖರತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ಕೆಲ ಅನುಮಾನಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. '[೧೪]

ರಂಗನಟನೆ ಎಂಬ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಪರಕಾಯ ಪ್ರವೇಶ ಅನ್ನುವುದೇ ಅಮೂರ್ತವಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರವೇ ತಾನಾಗಬೇಕೋ ಅಥವಾ ಪಾತ್ರವನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮೂಲಕ ನಟಿಸಬೇಕೋ? ಎಂಬ ರಂಗ ನಟನೆ ಕುರಿತು ಈ ಎರಡು ಬಗೆಯ ವಾದಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಖಚಿತವಾಗಿ ಏನೂ ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ವರುಷ ಕೆಲಸಮಾಡಿ ಮುಂದೆ ಅದನ್ನು ದಾಟಿ ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಚೇತನ ನೀಡಿದವರು ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶಕ ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರು. ಅವರು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಬಾಷಣಗಳಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಕುರಿತು ಕೆಲ ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. "ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರು 'ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ನಟರಿಗೆ ಮೂರು 'ಪಿ' ಗಳು ಇರಬೇಕು ಎಂದು ತಮ್ಮ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ." [೧೫]

---

೧೧. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ (ಸಂಪಾದಿತ), *ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಂದು ಇಂದು*, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವ ವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೨೪, ಪು.೨೦.

೧೨. ಅದೇ. ಪು.೨೨.

೧೩. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ (ಸಂಪಾದಿತ), *ಪುಟ ಬಂಗಾರ* ಸಂಪುಟ.೨, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೮೬, ಪು. ೭೮

೧೪. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, *ರಾಜಸ್ಪರ್ಶ*, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೯೬, ಪು.೫೪.

೧೫. ಮುರಳೀಧರ ಉಪಾದ್ಯ ಹಿರಿಯಡಕ (ಸಂಪಾದಿತ), *ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತ*, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ ಪುತ್ತೂರು, ೧೯೯೫, ಪು.೨೬೪.

ಮೂರು 'ಪಿ' ಗಳೆಂದರೆ; 'ಪೈಪು'(ಒಳ್ಳೆಯ ಕಂಠತ್ರಾಣ), 'ಫಿಗರು'(ಅಂದರೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಮೈಕಟ್ಟು) ಮತ್ತು 'ಪೋಸ್' (ಅಂದರೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಭಂಗಿಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಚಾತುರ್ಯ).

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಬಗ್ಗೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶಕ ಪ್ರಸನ್ನ ಕೂಡ ಲೇಖನ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ತಮ್ಮ *ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ*(೧೯೮೫) ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾ 'ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಪ್ರೋಸೀನಿಯಂ ಮಾದರಿಯ ರಂಗವಿನ್ಯಾಸ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕವನ್ನು ಸೂರಿನಡಿಯಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕುಗೋಡೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ತಂದದ್ದು, ಹೊಸಬಗೆಯ ಸಂಭಾಷಣೆ ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿವರಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು, ಆಡುಮಾತಿನ ಬಳಕೆ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಾಭಿನಯ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದು, ನಿಂತುಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಲೇ ಹಾಡುವ ಹಾಗೂ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ ಹೊಸಪರಿ-ರಂಗಸಂಗೀತ, ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ 'ಸಂಘಟನೆ' ಗೆ ಒಂದು ಮಾದರಿ ತೋರಿಸಿದ್ದು'.[೧೬] ಎಂದು ಒಟ್ಟಾರೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾರೆ

ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ *ರಂಗಪ್ರಪಂಚ* (೧೯೭೪) ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ "ಕಂಪನಿ ನಾಟಕವೆಂಬ ರಸಾಯನ" ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವೇಚನೆ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು : ' ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬುದು ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಡಳಿತದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದ್ದು ಈ ರಂಗಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಹಾಗೂ ಭಾರತೀಯ ಮನೋಧರ್ಮಗಳ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಗಳ ಸಹಯೋಗವಿದೆ. ಪ್ರೋಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರದ ಜೊತೆಗೆ ದೃಷ್ಟಿದೂರತತ್ವವನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ: ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪೌರಾತ್ಯ ತೆರೆದ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಕಲ್ಪನೆ ಇದೆ ' [೧೭] ಎಂಬುದಾಗಿ ತಮ್ಮ ವಿಚಾರ ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

ರಘುನಂದನರ ಪ್ರಕಾರ : "ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ನವೋದಯ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬಂದದ್ದು, ನವೋದಯ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಚಳುವಳಿಯಾಗಿ ಬಂದರೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದು ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಆದರೆ ಇದು ಕೇವಲ ಹಣಗಳಿಕೆಯ ಉದ್ದೇಶವೆಂದು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರದೆ ವ್ಯವಹಾರ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳದೇ, ಬಣ್ಣ ಬಳೆದುಕೊಂಡು ಊರಿಂದ ಊರಿಗೆ ಹೋಗಿ ಲೋಕಚರಿತವನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜನರಿಗೆ ಬಿತ್ತರಿಸುವ ಒಂದು ತರಹದ ಉದ್ಯಮವಾಗಿತ್ತು" [೧೮] ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ.

---

೧೬. ಪ್ರಸನ್ನ, ***ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ***, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೮೫, ಪು.೮೦-೯೨.
೧೭. ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ., ***ರಂಗ ಪ್ರಪಂಚ***, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೯೪, ಪು.೨೭೯-೨೯೮.
೧೮. ರಘುನಂದನ, " ರಂಗಾಯಣ ಪೂರ್ವರಂಗಯಾತ್ರೆ -೧೯೯೨, ಪ್ರಚಾರ ಪತ್ರಿಕೆ," ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆದ ಪರಿಚಯದ ಲೇಖನ.

ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತ, ಪ್ರಸನ್ನ, ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ ಮತ್ತು ರಘುನಂದನ ಇವರು ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ರಂಗನಿರ್ದೇಶಕರಿದ್ದು, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡವರು. ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ ಪದವೀಧರರು ಹಾಗೂ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕುವಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ನವೀನ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದವರು. ಇವರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದ ಲೇಖನಗಳು ಮೌಲಿಕವಾದವು ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಎರಡು ಮಾತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರು ಆ ರಂಗ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಸತ್ವಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆದಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದು ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅದರ ವಿವರವಾದ ಚರ್ಚೆ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿದ್ದರೂ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಲೇ ಬೇಕು. ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು ಆಧುನಿಕವಾಗಿರುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲಾ ರಂಗಪರಂಪರೆಯ ಸತ್ವವನ್ನು ಹೀರಿಕೊಂಡು ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿರಂತರತೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅವರು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ ***ಸದಾರಮೆ*** ಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.

ಇದಿಷ್ಟು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಪ್ರೌಢ ಪ್ರಬಂಧಗಳ, ಲೇಖನಗಳ, ಸ್ಥೂಲ ಸಮೀಕ್ಷೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲ ಲೇಖನಗಳ ಕೆಲ ವಿಚಾರಗಳು ಪ್ರಸ್ತುತ ಪ್ರಬಂಧದ ಕೆಲ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲ್ಪಡುವದರಿಂದ ವಿವರವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಸಮೀಕ್ಷಿಸಿಲ್ಲ.

ಭಾಗ ಒಂದು

ಅಧ್ಯಾಯ - ೧

ರಂಗಭೂಮಿಯ ವೃತ್ತಿ - ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ಪರ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಬೆಳೆದುಬಂದ ರೀತಿ :

ವಿಶ್ವದ ಯಾವುದೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಸಾವಿರಾರು ವರುಷಗಳಷ್ಟು ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಲೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದದ್ದು ಕಳೆದ ಎರಡು-ಮೂರು ಸಾವಿರ ವರುಷಗಳಿಂದೀಚೆಗೆ ಮಾತ್ರ. ಈ ರೀತಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಲೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಜೀವನ ನಡೆಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದದ್ದು ಕಳೆದ ನಾನೂರು-ಐನೂರು ವರುಷಗಳಿಂದೀಚೆಗೆ. ಅದು ಮೊದಲು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ, ನಂತರ ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿಯೂ ಬ್ರಿಟೀಷರ ಆಡಳಿತದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು.

ಅಭಿನಯವನ್ನು ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ರೂಢಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಲೇ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ರೋಮನ್ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬರುವ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆರಾಧನಾ ಗುಣ ಕ್ರಮೇಣ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತ ಮನರಂಜನೆಯ ಗುಣ ಅಧಿಕವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಯಿತು. ಮಧ್ಯಯುಗದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಧರ್ಮದ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ಚರ್ಚುಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡವು. ಚರ್ಚುಗಳು ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಧಾರ್ಮಿಕ ಸ್ವರೂಪದವುಗಳಾಗಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಮನರಂಜನಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳು ಅಧಿಕವಾಗಿದ್ದವು. ಜನರಂಜನೆಯ ಅಂಶಗಳು ಹೆಚ್ಚಾದಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬೇಡಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರೆಯಿತು.

ಮಧ್ಯಯುಗದಲ್ಲಿ ಈಸ್ಟರ್, ಕ್ರಿಸ್‌ಮಸ್, ಮುಂತಾದ ಹಬ್ಬಹರಿದಿನಗಳಲ್ಲಿ 'ಮಿಸ್ಟ್ರೀಪ್ಲೇ', 'ಮಿರೆಕಲ್ ಪ್ಲೇ', ಇತ್ಯಾದಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಥಾವಸ್ತುವುಳ್ಳ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಹಾಗೆಯೇ 'ಇಂಟರ್‌ಲ್ಯೂಡ್' ಮಾದರಿಯ ಶುದ್ಧ ಮನರಂಜನಾತ್ಮಕ ಆಟಗಳೂ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದವು. ಹಬ್ಬಹರಿದಿನಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಆಟಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಇಡೀದಿನ ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ವೈಭವಪೂರಿತ ದೃಶ್ಯ, ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಮನರಂಜನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ನಾಟಕಗಳ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆ ಚರ್ಚುಗಳು ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಕ್ತ ಧೋರಣೆ ತಳೆದವು. ಮೊದಮೊದಲು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತಾವೇ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ

ಚರ್ಚುಗಳು ಮುಂದೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಗಿಲ್ಡ್‌ಗಳಿಗೆ ವಹಿಸಿಕೊಟ್ಟವು. ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಸಂಘಟನಾ ಶಕ್ತಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಹಬ್ಬಹರಿದಿನಗಳ ಹೊರತಾಗಿ ಬೇರೆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಡೆಯ ಹತ್ತಿದವು. ಕೇವಲ ಬೈಬಲ್ಲಿನ ಕಥೆಗಳಲ್ಲದೆ ಇನ್ನಿತರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಥೆಗಳನ್ನೂ ನಾಟಕ ರೂಪದಲ್ಲಾಡುವ ರೂಢಿ ಬಂತು. ಅಂದರೆ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಮತಾತೀತ (Secular) ವಾದವು. ರಾಜಾಶ್ರಯದಿಂದ ಜನತೆಯ ಆಶ್ರಯ ಹೆಚ್ಚಿತು. ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಬೇಡಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಾದಂತೆ ನಟರ ತಂಡ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ವೃತ್ತಿನಿರತ ರಂಗತಂಡಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಕೊಂಡವು. ಹೀಗೆ ಯುರೋಪಿನಾದ್ಯಂತ ಹದಿನೈದನೇ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಾರೆ ಹೇಳಬೇಕಾದ್ದಿಷ್ಟೇ: ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ರೂಢಿ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸತು. ಅದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಂದ ನಮಗೆ ಬಂದದ್ದು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಅದು ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿದಂತೆ ಮಧ್ಯಕಾಲದಲ್ಲೇ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಬಂದಿತು. ರಂಗಭೂಮಿ ವೃತ್ತಿಪರವಾದಂತೆ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಮತಾತೀತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆ ಆರಾಧನೆಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಮನರಂಜನಾತ್ಮಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಮಧ್ಯಯುಗದ ಯುರೋಪಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ.

ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಯುಗದ ನಂತರ ಹಲವಾರು ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಗ್ರೀಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಮಧ್ಯಯುಗದ ರಂಗಭೂಮಿಯವರೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ರಾಜಾಶ್ರವೇ ಇತ್ತು. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಯುಗದಿಂದ ಈಚೆಗೆ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಜನಾಶ್ರಯವೂ ಬೆಳೆಯಿತು. ಆ ವರೆಗೆ ತೆರೆದ ರಂಗಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲೇ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಮಂದಿರದೊಳಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳ ಹತ್ತಿದವು. 'ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆಗ ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಚಿತ್ರಚೌಕಟ್ಟು (Proscenium) ರಂಗಮಂದಿರ ಹಾಗೂ ಪ್ರತ್ಯಂತರ (Perspective)ದ ಭಾಸ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆ ೨೦ ನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗೂ ಇನ್ನಿಲ್ಲದಂತಹ ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆದವು.'[೧] ಪ್ರವೇಶ ಧನಕೊಟ್ಟು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ರೂಢಿ ಆರಂಭವಾದದ್ದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಆದ ಬದಲಾವಣೆಗಳಲ್ಲಿ, ಚಿತ್ರಚೌಕಟ್ಟಿನ ರಂಗಮಂದಿರದ ಅಳವಡಿಕೆ, ಪ್ರತ್ಯಂತರ ಭಾಸಹುಟ್ಟಿಸುವ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಬಳಕೆ, ಹಾಗೂ ಹಣಕೊಟ್ಟು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ನೋಡುವ ರೂಢಿ ಈ ಮೂರು ಅಂಶಗಳು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿವೆ. ಈ ಅಂಶಗಳೇ

---

[೧]"During the fifteenth and sixteenth centuries, Italy made a sharp break with medieval dramatic practices. Out of its new concerns were to come the proscenium arch stage, perspective scenery, new conceptions of dramatic form, and practices that would dominate the theater until the twentieth century"
Oscar. G. Brocket : *The Essential Theater*, Holt Rinehart and winston Bloomington (USA), 1976, Page 98.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಯುರೋಪಿನ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಯುಗದಿಂದೀಚೆಗೆ ಭಾರತೀಯ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಹಾಗೂ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೪೫೩ ರಲ್ಲಿ ತುರ್ಕರು ಕಾನ್ಸ್ಟಂಟಿನೋಪಲ್ ಅನ್ನು ವಶಪಡಿಸಿಕೊಡರು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಚದುರಿಹೋದ ಪಂಡಿತರ ಜೊತೆ ಗ್ರೀಕ್-ರೋಮನ್ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಕೂಡಾ ಇಡೀ ಯುರೋಪಿನ ತುಂಬ ಚದುರಿತು. ಈ ಅಭಿಜಾತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲು ಆದದ್ದು ಇಟಲಿಯ ಮೇಲೆ. ಅದಾಗಲೇ ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಕೊನೆಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಜನ ಮುಕ್ತವಾದ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಅಲ್ಲಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೪೬೫ ರಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಣ ಯಂತ್ರದ ಶೋಧನೆಯಿಂದ ಇಡೀ ಗ್ರೀಕ್-ರೋಮನ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಹರಡಿ ಹೊಸ ಚಿಂತನೆಗೆ ಚಾಲನೆ ನೀಡಿತು. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೫ ನೇ ಶತಮಾನದ ಈ ಹೊಸ ಕ್ರಮದ ಚಿಂತನೆಯು ಯುರೋಪಿನ ತುಂಬ ಎರಡು ಶತಮಾನಗಳಷ್ಟು ಕಾಲ ಪ್ರಭಾವಿಸಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಜೀವನ ಕ್ರಮದಲ್ಲೇ ಹೊಸ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಿ ಅದು ಪುನರುಜ್ಜೀವನ (ರಿನೇಜಾನ್ಸ್) ಯುಗ ಎಂದೇ ಗುರುತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ಮಧ್ಯಯುಗದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಒಂದು 'ಸುಸಂಬದ್ಧವಾದ' ರೂಪ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ಗ್ರೀಕ್-ರೋಮನ್ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಅವು ಬಹಳ 'ಒರಟಾಗಿ' ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಹೀಗಾಗಿ ಗ್ರೀಕ್-ರೋಮನ್ನಿನ 'ಸುಸಂಬದ್ಧ ಪಠ್ಯಗಳು (Well made plays)' ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಇಟಲಿಯ ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದವು. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧ ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರೋಮನ್ ವಾಸ್ತು ಶಿಲ್ಪಿ ವಿಟ್ರುವಿಯುಸ್ (Vitruvius) ಬರೆದ *ಡಿ ಆರ್ಕಿಟೆಕ್ಚುರಾ* ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರೋಮನ್ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ವಿವರಗಳಿದ್ದು, ದೃಶ್ಯಗಳ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ವಿವರಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಅದನ್ನು ತಮ್ಮ ಆಸಕ್ತಿಗೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ರೂಢಿಗೆ ತರಲು ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಯಿತು. ಅದಲ್ಲದೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜನರಿಗೆ ಇದ್ದ ಇನ್ನೊಂದು ಆಸಕ್ತಿಯ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ಪ್ರತ್ಯಂತರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ಅದರ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಕಲೆಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಎಲ್ಲ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದಿತ್ತು. ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ರೋಮನ್ ರಂಗವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದು ಮೂಡಿಬಂದ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರತ್ಯಂತರದ ದೃಶ್ಯಾವಳಿ-ಇವೆರಡರ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ಮೂಡಿಬಂದ ಹೊಸರಂಗ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮುಂದೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತವನ್ನೇ ಸಾಧಿಸಿತು. ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗ ಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಆಳದ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರದೆಗಳೂ, ಸೀನು-ಸೀನರಿಗಳೂ ಈಗ ತಮ್ಮ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರಬಹುದು ಆದರೆ ತನ್ನ ಉತ್ತುಂಗ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ತಂತ್ರ ಆಗಿನ ರಂಗಾಸಕ್ತರನ್ನು ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಗೊಳಿಸಿದ್ದಂತೂ ನಿಜ. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೫ ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ

ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮುಂದೆ ಈ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಜಾಗತಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

'ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೫ ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸೆಬಾಸ್ಟಿನ್ ಸೆರ್ಲಿಯೊ (೧೪೭೫-೧೫೫೪)ಎಂಬಾತ ರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಂತರ ತಂತ್ರವುಳ್ಳ ಪರದೆ ಮತ್ತು ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಪ್ರಚಲಿತಗೊಳಿಸಿದ. ಆಯತಾಕಾರದ ಒಳ ಪ್ರಾಂಗಣದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವಿನ್ಯಾಸಗೊಳಿಸಿದ.'[೨] (ಮುಂದೆ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೫ ನೇಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾದ ಈ ತಂತ್ರ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ವಿನ್ಯಾಸಗೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಚಿತ್ರ ದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.) ಈತನ ಒಳ ಪ್ರಾಂಗಣದ ರಂಗ ವಿನ್ಯಾಸದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೇ ಮುಂದೆ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ರೂಪಗೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣವಾಗಿರಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರತ್ಯಂತರ ತಂತ್ರ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಲು ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ (ಚಿತ್ರಚೌಕಟ್ಟು) ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ (ಚಿತ್ರಚೌಕಟ್ಟು) ಮತ್ತು ಪರ್ಸಪೆಕ್ಟಿವ್ (ಪ್ರತ್ಯಂತರ) ರಂಗಕಲ್ಪನೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ :

ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ (ಚಿತ್ರಚೌಕಟ್ಟು) ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮದ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ವಾದವಿವಾದಗಳಿವೆ. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೫ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ ಇದರ ಪ್ರಯೋಗವಾದದ್ದಂತೂ ನಿಜ. ಒಂದು ವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ ೧೫ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಂತರದ ಬಗೆಗಿನ ಆಸಕ್ತಿ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಆವಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರತ್ಯಂತರದ ಆಳದ ಭಾಸ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಬೇಕಾದರೆ ನೋಡುಗನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಪ್ರತ್ಯಂತರದ ದೂರ ಆಳದ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೬, ೧೭ನೇ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ವೈಭವ ಪೂರ್ಣ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಹೆಚ್ಚಾದವು. ರಂಗದ ಮಾಂತ್ರಿಕತೆಯ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನೇಪಥ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ರಂಗಸಲಕರಣೆಗಳನ್ನು ಮರೆಗೊಳಿಸಲು ಚಿತ್ರಚೌಕಟ್ಟು

---

೨. Serlio's treatise on the theater had three especially significant items. The first was plan for an auditorium and stage that assumed a rectangular hall, with spectators arranged in the same pattern as in the Roman caves (i.e. the tired semi circular seating area of a Roman theater), the difference being that the semi-circle of the audience was cut short by the side walls. Second his three types of stage designs tragic, comic and satiric, were the same as Vitruvius' classifications. Third, for the stage he started with a Roman acting platform, but instead of the scaenae frons he introduced a raked platform, slanted upward toward the rear on which the perspective setting of a street was made up of painted canvases and three-dimensional houses. Since the perspective required that the houses rapidly diminish in size with distance, the actors were able to use only the front houses. Serlio used three types of scenes, all with the same basic floor plans. Each required four sets of wings (i.e. the pieces of scenery at the side of the stage), the first three angled and the fourth flat, and a perspective back drop. (*Encyclopedia Britanica*, Vol. 28, Page 569).

ಅನುಕೂಲವಾಯಿತು. 'ಇನ್ನೊಂದು ವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೫ ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇಟಲಿಯ ರಂಗಾಸಕ್ತರಿಗೆ ರೋಮನ್ ರಂಗ ವಾಸ್ತುವಿನ ಪರಿಚಯವಾಯಿತು. ಅವರು ರೋಮನ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ಮಧ್ಯ ದ್ವಾರದ ಮುಂಭಾಗವನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಿದ್ದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಚೌಕಟ್ಟು ತಲೆಎತ್ತಿತು ಎಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗುತ್ತದೆ.' ೩

ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೫ ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಕಲ್ಪನೆ, ಮುಂದೆ ಇಟಲಿಯಿಂದ ೧೭ ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಂಡಿನ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಎರಡು, ಮೂರು ಶತಮಾನಗಳವರೆಗೆ ಇಂಗ್ಲಂಡೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಯುರೋಪಿನಾದ್ಯಂತ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಮುಂದೆ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳ ಯುಗ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಮೇಲೆ ಇದರ ಉಪಯೋಗ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಆಯಿತು. ಆಗ ಬಂದ 'ಬಾಕ್ಸ್ ಸೆಟ್' ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದದ್ದು. ಆದರೆ ೧೯ ನೇ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಪಂಥದವರು ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಅನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದೇ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ.

ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೫ ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ೧೭ ನೇ ಶತಮಾನದ ವರೆಗೂ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅದ್ಭುತರಮ್ಯದ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸಲು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ನಮ್ಮ ದೇಶದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯವರೂ ಈ ಗುಣವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಬ್ರಿಟೀಷರ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ರಂಗ ಮಾದರಿಯಿಂದ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರದ ಬಗ್ಗೆ ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ :

> ೧೯ ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ರಂಗ ಮಂದಿರವೊಂದು ಬರುವ ಮೊದಲು ಭಾರತದ ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೆಲ್ಲವೂ ಬಹುತೇಕ ತೆರದ ರಂಗ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೂರುಕಡೆ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಾಲ್ಕೂ ಕಡೆ ಕೂರುತ್ತಿದ್ದ ಪದ್ಧತಿಯಿತ್ತು. ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ ಹೊಸ ರಂಗಮಂದಿರ ಬರುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ಹಳೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಮೂಲಭೂತ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳಾದವು - ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಒಂದೇ ದಿಕ್ಕಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾದರು. ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣ ಹಲವು ತರಗತಿಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು; ಮತ್ತು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಟಿಕೇಟು ಮಾರಬಹುದಾದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಅರ್ಥಾತ್, ರಂಗಭೂಮಿಯೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಉದ್ಯಮವಾಗಲಿಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯಗಳೆಲ್ಲ ಇದರಿಂದ ಪೂರೈಸಲ್ಪಟ್ಟವು.

---

೩. ಪೂರ್ವೋಕ್ತ Page. 104.

> ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಈ ರಂಗಮಂದಿರದಿಂದಾಗಿ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಪ್ರಯೋಗ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಟು ಹೊಂದಿತು. ತೆರೆದ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯೊಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮೂಹದ ಸಹಯೋಗದಲ್ಲಿ ಆಚರಣೆ ಎಂಬಂತಹ ಅನುಭವವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರೆ, ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರವು ಮಾಯಾಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ನಡೆಯುವ ಚಮತ್ಕಾರ ಎಂಬಂತಹ ಅನುಭವನನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಲೋಕವೇ ಇದೆ; ಆ ಲೋಕ ವಿಂಗು ಜಾಲರಿಗಳಾಚೆಯೂ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ; ನಾವು ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಕಿಟಕಿಯಿಂದ ಆ ಲೋಕದ ಒಂದು ತುಣಕನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಎಂಬ ಅನುಭವ ೧೯ ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಭ್ರಮಾರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲತತ್ವ. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವು ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದು ಬರಿಯ ತಾಂತ್ರಿಕ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯಲ್ಲ: ಇಂಥ ಹೊಸ ರಂಗಾನುಭವದ ಆಕರ್ಷಣೆಗಾಗಿಯೂ ಹೌದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರದ ಜತೆಗೆ ದೃಷ್ಟಿದೂರ ತತ್ವವನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಸೀನರಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.[೪]

ಇಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರ ಅವರು ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಂತರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಆ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿತ್ತು ಮತ್ತು, ರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದು ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲು ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಯಾವರೀತಿ ತನ್ನ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ರಂಗಕ್ರಿಯೆ ಆಚರಣೆಯಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡ ನಂತರ ಒಂದು ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಅದು ಬೆಳೆಯಿತು ಎಂಬ ವಾದವನ್ನೂ ಈ ವಿವರಣೆ ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಆವಿಷ್ಕಾರಗೊಂಡ ಈ ಎರಡು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮಹತ್ವದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಾಗಿ ಒದಗಿಬಂದವು. ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಂತರ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮುಂದೆ ಬದಲಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದು ಕೊಂಡಿತು. ಆದರೆ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಚೌಕಟ್ಟು ಈಗಲೂ ನಮ್ಮರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಭದ್ರವಾಗಿ ತಳವೂರಿದೆ. ಈ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಂತರ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇಡೀ ಒಂದು ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಹೇಗೆ ಅಭಿನೀತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಿತು ಮತ್ತು ಅದರ ಇತಿ ಮಿತಿಗಳೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ಭಾಗ ಮೂರರಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕೆಲ ವೃತ್ತಿ ರಂಗ ಮಾದರಿಗಳನ್ನೂ ಇಟ್ಟು ಕೊಂಡು ಚರ್ಚಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ.

---

೪. ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ, *ರಂಗಪ್ರಪಂಚ*, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೯೪, ಪುಟ ೨೮೮.

ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಯುಗದಲ್ಲಿ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಂತೆ ಈ ಎರಡು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳೇ ಮಹತ್ವದವು. ಇದರಂತೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದ ಸಂಘಟನಾತ್ಮಕ ವೃತ್ತಿನಿರತ ರಂಗತಂಡಗಳಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ರಂಗವೃತ್ತಿ ಇತ್ತು. ಮಧ್ಯಯುಗದಲ್ಲಿಯಂತೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಪರಿಣಿತ ರಂಗ ಕಲಾವಿದರ ತಂಡಗಳಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಮುಂದೆ ನಾವು ಇಂಗ್ಲಂಡಿನ ಎಲಿಝಬಿಥನ್ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ'ಲಾರ್ಡ್ ಚೇಂಬರ್ ಲೇನ್ಸ್ ಮೆನ್'ರೀತಿಯ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ವೃತ್ತಿನಿರತ ರಂಗ ತಂಡಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಒಂದೊಂದು ತಂಡ, ಒಂದೊಂದು ಕಂಪನಿ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮೂಡಿದ್ದು ಎಲಿಝಬಿಥನ್ ಯುಗದಲ್ಲಿಯೇ. ಇಟಲಿಯ ಕೆಲ ದೃಶ್ಯ ವೈಭವಯುಕ್ತ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾದ 'ಒಪೆರಾ', 'ಇಂಟರ್‌ಮಿಜ್ಜಿ' ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಮುಂಬರುವ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ. ಆದರೆ ಅವು ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಕಂಪನಿ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಪುನರುಜ್ಜೀವನಯುಗದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚುರುಕುಗೊಂಡವಲ್ಲದೆ ಪರಿಷ್ಕರಣಗೊಂಡವು. ಅಲ್ಲದೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂದ 'ಕಾಮಿಡಿಯಾ ಡೆಲ್ ಆರ್ಟೆ' ಎಂಬ ವೃತ್ತಿನಿರತ ತಂಡವು ಇತ್ತು ; ಆದರೆ ಅದು ಕಂಪನಿ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲ ಎಂಬುದು ನಿಜ.

ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ವೃತ್ತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಸ್ವರೂಪ :

ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲೂ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ರೂಢಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದದ್ದು ಅಲ್ಲಿಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಯುಗದಿಂದೀಚೆಗೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ೧೫೫೮ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಎಲಿಜಬೆತ್ ಮಹಾರಾಣಿಯ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಕಾಲವನ್ನು ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಯುಗ ಎಂದು ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ಈಕೆಯ ಆಡಳಿತದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಹಾಗೇ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಬದಲಾವಣೆ ಆಯಿತು. ತೆರೆದ ರಂಗಸ್ಥಳದಿಂದ ಷಡ್ಭುಜ ಆಕೃತಿಯ ಮುಂಚಾಚು ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಕಟ್ಟಡ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡವು. ಇದು ತೆರೆದ ರಂಗಸ್ಥಳ ಅನ್ನಿಸಿದರೂ ಮಧ್ಯಯುಗದಲ್ಲಿದ್ದ ತೆರೆದ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮಾದರಿಯದಲ್ಲ. ಗ್ಲೋಬ್ ರಂಗಮಂದಿರ ನಿರ್ಮಾಣ ಗೊಂಡದ್ದು ಈ ಯುಗದಲ್ಲೇ. ಬೆನ್‌ಜಾನ ಸನ್, ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರ್‌ರಂತಹ ವೃತ್ತಿಪರ ನಾಟಕಕಾರರು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದ್ದು ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ. ಹಾಗೆ ನಟನೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ವೃತ್ತಿಪರವಾಗಿ, ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶ ಧನ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ, 'ಲಾರ್ಡ್ ಚೆಂಬರ್ ಲೇನ್ಸಮೆನ್' ದಂತಹ ವೃತ್ತಿನಿರತ ರಂಗತಂಡ ರೂಪಗೊಂಡಿದ್ದು ಈ ಯುಗದಲ್ಲಿ. ರಿಚರ್ಡ್ ಬರ್ಬೇಜ್‌ನಂತಹ ನಟ-ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡರು. ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ವೃತ್ತಿಪರವಾಯಿತು. ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರ ಹಾಗೂ ಪ್ರತ್ಯಂತರ ಭಾಸ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಚಿತ್ರಿತ ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪ್ರವೇಶವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಸೂರಿನಡಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕಾಲದ ನಾಟಕಕಾರರು ತೋರಿದ ಪ್ರತಿಭೆ

ಅಗಾಧವಾದದ್ದು. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರ್‌ನಂತಹ ದೈತ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಯ ನಾಟಕಕಾರ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲೇ. ನಮ್ಮ ದೇಶವನ್ನು ಆಳಿದ ಬ್ರಿಟೀಷರು ಈ ನಾಡಿಗೆ ಹೊತ್ತುತಂದ ಹಲವಾರು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳೂ ಪ್ರಮುಖವಾದವುಗಳಾಗಿವೆ. ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಈತನ ನಾಟಕ ರಚನಾ ಶೈಲಿಯನ್ನು, ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಮೇನ್ ಪ್ಲಾಟಿಗೆ ಸಮಸಮನಾಗಿ ಸಬ್ ಪ್ಲಾಟ್ ರಚಿಸುವ ರೂಢಿಯನ್ನು ಶೇಕ್ಸಪೀಯರ್ ನಾಟಕಗಳ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಭಾರತದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಎಲಿಜಬೆತ್ ಯುಗದ ರಂಗಮಂದಿರದ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಪ್ರೇರಣೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರನ ನಾಟಕ ರಚನಾಶೈಲಿಯ ಪ್ರಭಾವ, ಪ್ರೇರಣೆ ದಟ್ಟವಾಗಿ ಆಗಿದೆ. ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ಆತನ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳ ರೂಪಾಂತರ, ಭಾಷಾಂತರಗಳು ಆಗಿವೆ. ಹೀಗೆ ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ಎಲಿಜಬೆತ್ ರಾಣಿಯ ಆಳ್ವಿಕೆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ವೃತ್ತಿಪರವಾಗಿ ಹಲವಾರು ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ.

ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೬೪೦ ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಎಲಿಜಬೀಥನ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ಯೂರಿಟನ್‌ಗಳ ವಿರೋಧದಿಂದ ಕ್ಷೀಣಿಸುತ್ತಾ ಹೋಯಿತು. ೧೬೬೦ ರಲ್ಲಿ ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ದೊರೆ ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರ ವಹಿಸಿಕೊಂಡ ನಂತರ ಮತ್ತೆ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆ ಚುರುಕಾಯಿತು. ಅದಕ್ಕೆ 'ರೆಸ್ಟೋರೇಶನ್' ಕಾಲಘಟ್ಟದ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದು ಕರೆಯುವ ರೂಢಿ ಇದೆ. ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಚುರುಕುಗೊಂಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಲಿಜಬೀಥನ್ ಮಾದರಿಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪಗೊಂಡಿತು. 'ಇನಿಗೋ ಜೋನ್ಸ್' ಎಂಬಾತ ತನ್ನ 'ಮಾಸ್ಕ್ಸ್' ಎಂಬ ರಂಗಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರೂಪಗೊಂಡ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಮಾದರಿಯ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ ಎಂದು ತಜ್ಞರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸ ಬಹುದು:

> Unlike Elizabeth who usually contended herself with performance by the public troupes, James and his son Charles I also financed private court entertainments called 'masques' which were performed on special occasions such as weddings, births, and visits from foreign dignitaries. The English 'masques' was similar in all important respects to the Italian 'intermezzo' and utilized Italian staging methods. The scripts for most of the masques were by Ben Jonson, while setting and costumes were with a few exceptions designed by Inigo Jones [1573-1652], the court architect. Jones had studied in Italy, and it was he who introduced Italian staging methods into England [೫]

---

೫. ಪೂರ್ವೋಕ್ತ Page 96.

ಇಂಗ್ಲಂಡಿನ ರೆಸ್ಟೋರೇಶನ್ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ 'ಡ್ರೇರಿ ಲೇನ್' ಮತ್ತು 'ಕಾವೆಂಟ್ ಗಾರ್ಡನ್' ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ನಿರ್ಮಾಣವಾದವು. ಈ ರಂಗ ಮಂದಿರಗಳು ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ವಿನ್ಯಾಸಗೊಳಿಸಲ್ಪಟ್ಟವುಗಳಾಗಿವೆ. ನಟರಿಗೆ ಸಂಬಳಕೊಟ್ಟು ನೌಕರಿಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ರೂಢಿ, ಚಿತ್ರಿತ ಪರದೆ, ಹಲವಾರು ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳಂತಹ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಾದವು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬೇಡಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದು ಬೃಹತ್ ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಬೆಳೆಯ ಹತ್ತಿತು. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟೀಷರು ತಮ್ಮ ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ೧೮ ನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರೆಸ್ಟೋರೇಶನ್ ಮಾದರಿಯ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದರು, ಹೀಗಾಗಿ ಆಗ ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡ ಹಲವಾರು ರಂಗ ಮಂದಿರಗಳು 'ಡ್ರೇರಿಲೇನ್' ಮತ್ತು 'ಕಾವೆಂಟ್‌ಗಾರ್ಡನ್' ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಹೋಲುತ್ತಿದ್ದವು.

೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿಯ ಔದ್ಯೋಗಿಕಕ್ರಾಂತಿಯಿಂದಾಗಿ ಹಲವಾರು ಬದಲಾವಣೆಗಳಾದವು. ಆಗ ಅಲ್ಲಿ ವಿಕ್ಟೋರಿಯಾ ಮಹಾರಾಣಿಯ ಆಳ್ವಿಕೆ ಇತ್ತು. ಹೊಸಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಉಗಮ, ಹಾಗೂ ಕೆಳವರ್ಗದ ಕಾರ್ಮಿಕ ವರ್ಗದ ಉದಯ ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಮಹತ್ವದ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾದವು. ಜನರಿಗೆ ಮನರಂಜನೆಯೇ ಮೂಲಬೇಡಿಕೆ ಆದುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಪೂರೈಸಲು ಆಗಿನ ಪ್ರಮುಖ ಮನರಂಜನಾ ಮಾಧ್ಯಮವಾದ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಿದ್ಧವಾಯಿತು. ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮಾಲೋಕ ಸೃಷ್ಟಿಸುವಲ್ಲಿ ಈ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಸಿದ್ಧವಾದವು. ಭವ್ಯ ಯಾಂತ್ರೀಕೃತ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳೂ, ರಂಗುರಂಗಿನ ವೇಷಭೂಷಣಗಳೂ, ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಸಂಗೀತಯುಕ್ತ ನಾಟಕಗಳೂ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡವು. ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಧನ ಕಡ್ಡಾಯವಾಯಿತು. ವರ್ಗವಿಭಜನೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಯಿತು. ನಟರಿಗೆ ಬೇಡಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಾದಂತೆ ಅವರೇ ಕಂಪನಿಯ ಸರ್ವವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಹೊಣೆಹೊತ್ತರು. ನಟ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕ (actor-manager)ರೂಢಿ ಪ್ರಚಲಿತಗೊಂಡದ್ದು ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವೃತ್ತಿಯಾಗಿದ್ದು ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ. ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ವಿಸ್ತರಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ ಬ್ರಿಟೀಷರು ತಮ್ಮ ವಸಾಹತುಗಳು ಇದ್ದಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಈ ಮಾದರಿಯ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ಒಯ್ದು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಹೀಗೆ ಆಗ ಬ್ರಿಟೀಷರ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟ ಭಾರತಕ್ಕೂ ಭೇಟಿಕೊಟ್ಟ ಇಂಗ್ಲಂಡಿನ ರಂಗತಂಡಗಳು ಹಲವಾರು. ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಿಂದ ಬಂದ ಈ ರಂಗತಂಡಗಳ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಆಗಿನ ಔದ್ಯೋಗಿಕಕ್ರಾಂತಿಯುಗದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪಗೊಂಡವುಗಳಾಗಿವೆ. ಕಲ್ಕತ್ತಾ, ಮುಂಬೈ ಪ್ರಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ೧೮ ಹಾಗೂ ೧೯ ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಬ್ರಿಟೀಷರ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯವು. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರವೇಶವಾದದ್ದು ಈ ರೀತಿಯ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ.

ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮನರಂಜನೆಯ ಬೇಡಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಾದಂತೆ, ಅದು ವೃತ್ತಿಪರವಾಗಹತ್ತಿತು. ಈ ಮನರಂಜನಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ 'ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ' ರಂಗಾಂಶಗಳು ಸೇರಿ ಕೊಂಡಿವೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶಗಳು ಇನ್ನೂ ಅಧಿಕವಾಗಿವೆ.

ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾಗಳು :

ಸುಮಾರು ೧೬ ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ ಒಪೆರಾಗಳ ಜೊತೆ ಜೊತೆ'ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾಗಳೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. 'ಮೆಲೋ' (Melos) ಅಂದರೆ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಡ್ರಾಮಾಗಳ ಮಿಶ್ರಣ ರೂಪವೇ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾಗಳೆಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಕರೆಯ ಬಹುದು. ಒಪೆರಾಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಜೊತೆ ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಸಂಗೀತದ ಸಂಯೋಜನೆ ಇದ್ದರೆ, ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಇದು ಅದರ ಒಂದು ಸರಳ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ. ಆದರೆ ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಪಡೆದ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯೇ ಬೇರೆ. ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾಗಳ ಕೆಲ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಪಟ್ಟಿಮಾಡಬಹುದು :

೧. ಇವು ಒಂದು ರೀತಿ ನವರಸ ಭರಿತ ನಾಟಕಗಳು.

೨. ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕಪ್ಪು ಬಿಳಿ ಎಂದು ನೇರವಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸಬಹುದು.

೩. ದುಷ್ಟ ಶಿಕ್ಷೆ, ಶಿಷ್ಟ ರಕ್ಷೆ ಎಂಬುದು ಈ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಧೋರಣೆ.

೪. ಅತೀ ಸರಳೀಕೃತ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧಯುಕ್ತ ನಾಟಕ ರಚನೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಒಂದೊಂದು ಸಾರಿ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದೆ ಕೌತುಕ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ.

೫. ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಈ ನಾಟಕಗಳು ರಮ್ಯತೆಗೂ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೂ ಒಂದು ಕೊಂಡಿ ಇದ್ದಂತೆ.

೬. ಸಂಗೀತ, ರಂಗುರಂಗಿನ ವೇಷಭೂಷಣ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಇನ್ನೊಂದು ಗುಣ.

೭. ಸಿದ್ಧ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತವೆ.

೮. ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಗಳಿಗೆ ದೇಶಭಕ್ತಿ, ಸ್ವಾಮಿನಿಷ್ಠೆ, ಪ್ರೇಮಿಗಳ ಹೊಯ್ದಾಟ, ಹಿಂಸೆ, ಪೌರಾಣಿಕ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಕಥೆಗಳು, ಬಡತನ ಈ ಎಲ್ಲ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ವೈಭವೀಕರಿಸಿ ಅತಿ ರಂಜಿತವಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಿರೂಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

೯. ಜನರಂಜನೆಯೇ ಇದರ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶ.

ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಯುರೋಪ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ಈ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರ ತುಂಬಾ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿದ್ದುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಷ್ಟೋ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು ಮೇಲೋಡ್ರಾಮಾಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವನ ತಾತ್ವಿಕ ದರ್ಶನ ಮರೆಮಾಚಿ ಕೆಲ ಕಂಪನಿಗಳು ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಆಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಭವ್ಯರಂಗ ಮಂದಿರಗಳು, ಪ್ರತ್ಯಂತರ ದೃಶ್ಯ ತಂತ್ರ ಇವೆಲ್ಲ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾಗಳ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿದ್ದವು. ಒಳಾಂಗಣ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾಗಳು ಯಶಸ್ಸು ಆದಂತೆ ಬಯಲು ರಂಗ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಯಾವುದೇ ನಾಟಕವನ್ನು ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾಗಳಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಹುದು ಎಂಬುದು ಅಷ್ಟೆ ಸತ್ಯ. ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾಗಳನ್ನು ಒಂದು ರಂಗ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದಾಗ ಅದರ ಮಿತಿಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಅದರ ಹಲವಾರು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೂ ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

'ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೮ ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲಿಗೆ ಹ್ಯಾಂಡೆಲ್ ಎಂಬಾತ ತನ್ನ ಕೆಲ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಒಪೆರಾ ಎಂತಲೂ, ಕೆಲವನ್ನು ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಎಂತಲೂ ಕರೆದ. ಅದೇ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಗೆ ಫ್ರೆಂಚ್ ದೇಶದವರು ಅದನ್ನೊಂದು ಹೊಸ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಪ್ರಚಲಿತ ಗೊಳಿಸಿದರು .'[೬]

ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೬೬ ರಲ್ಲಿ ಫ್ರಾನ್ಸ್ ದೇಶದ 'ರೂಸ್ಸೋನ *ಪಿಗಮ್ಯಾಲಿಯನ್* ನಾಟಕ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲನೆಯ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಎಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲಂಡಿನ ಥಾಮಸ್ ಹಾಲ್‌ಕ್ರಾಫ್ಟ್ ಮುಂತಾದ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮ್ಯಾಟಿಕ್ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.

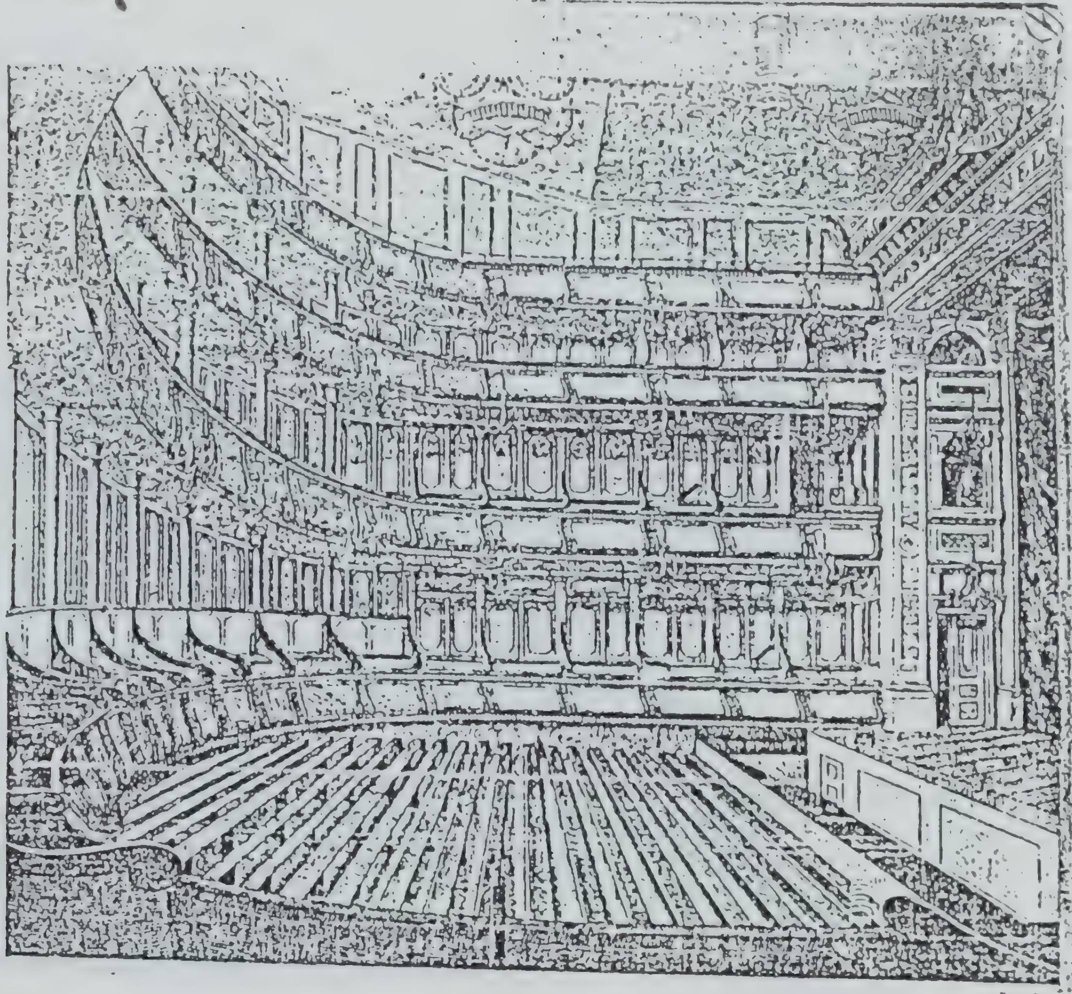
ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ತೀರ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದ್ದವು. ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವಿಶೇಷತೆ ಪಡೆದಿದ್ದರೂ ತಂತ್ರಪರಿಣಾಮ ಹಾಗೂ ಜನಾಕರ್ಷಣೆ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಇವು ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು.

ಹೀಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರೆತದ್ದು ಪಶ್ಚಿಮದ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಭಿನ್ನತೆಗಳಿಂದ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅದು ಬೇರೆ ಸ್ವರೂಪ ಪಡೆದಿರುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ಯ. ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ರೂಢಿ ಇದ್ದಿಲ್ಲ. ಕೆಲ ವೃತ್ತಿಪರ ವೇಷಗಾರರಿದ್ದುದು ಇತಿಹಾಸದ ಮೂಲಕ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಶ್ಚಿಮಮದ ರಂಗಭೂಮಿಯಾದರೂ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಹಲವಾರು ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಮೇಳೈಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆದಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಪೂರ್ವ-ಪಶ್ಚಿಮದ ಈ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ 'ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ'ಎಂಬ ಹೊಸ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರವೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಈ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದವರೆಗೆ ವಿಜೃಂಭಿಸಿತು.

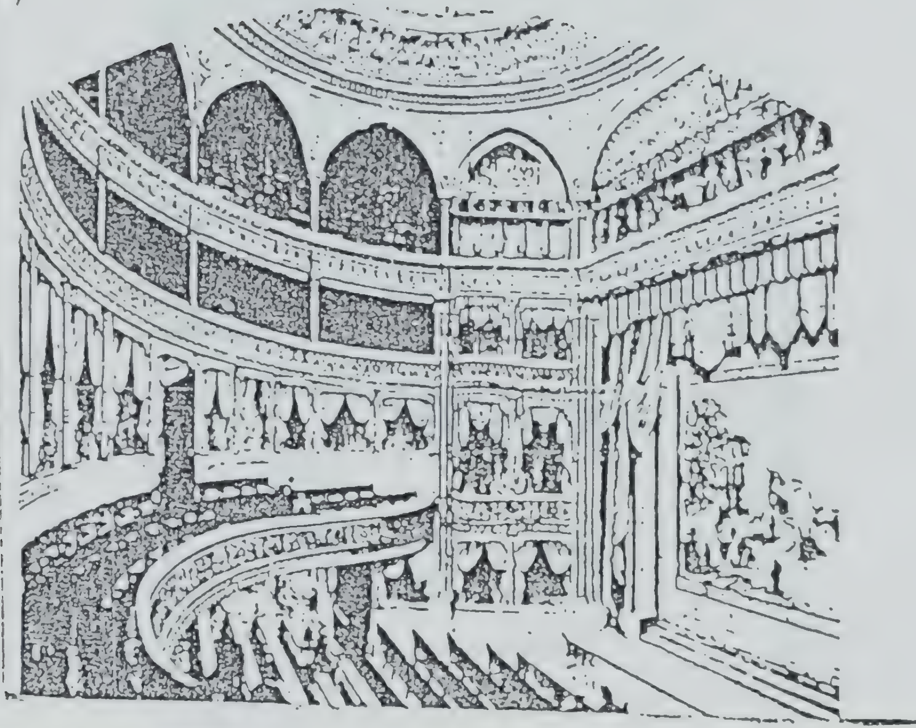
---

೬. J.A.Cudden, *Dictionary of Literary Terms*, Penguin . reference Book, 1977, Page 587.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ 'ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ' ರೂಪಗೊಳ್ಳಲು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಪಾರ್ಸಿ ಮತ್ತು ಮರಾಠಿ 'ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ'ಗಳು ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿವೆ. ಆದರೆ ಪಾರ್ಸಿ ಮತ್ತು ಮರಾಠಿ 'ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ'ಗಳಿಗೆ ಬ್ರಿಟೀಷರು ೧೮ ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬಂಗಾಲ ಮತ್ತು ಮುಂಬೈಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ 'ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಸ್ವರೂಪ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಲು ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಯುಗದಿಂದೀಚೆಗೆ ರೂಪಗೊಂಡ ಕೆಲ ವೃತ್ತಿ ಪರ ರಂಗತಂಡಗಳ ಹಾಗೂ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳ ಪರಿಚಯ ಅವಶ್ಯ. ನಮ್ಮ 'ವೃತ್ತಿರಂಗಪ್ರಕಾರ'ದ ಹಲವಾರು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ರಂಗ ನಿರ್ಣಯಗಳು ನಮಗೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ದೊರಕುವುದು ಖಂಡಿತ. ಆ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಅಧ್ಯಾಯ ಮೂಡಿ ಬಂದಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಮ್ಮ 'ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ'ಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅವುಗಳ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟ ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಂಡು ಕೊಳ್ಳಲು, ಪಶ್ಚಿಮದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯ ಆ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಂತರ ದೃಶ್ಯ ರಚನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾಗಳ ಬಗ್ಗೆಯು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.



೧೭೯೪ ಲಂಡನ್‌ನಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡ 'ಕಾವೆಂಟ್ ಗಾರ್ಡನ್' ರಂಗಮಂದಿರ.



೧೮೬೯ ರಲ್ಲಿ ಲಂಡನ್‌ನಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾದ 'ದಿ ನ್ಯೂ ಗ್ರೇಟ್ ಥಿಯೇಟರ್', ರಂಗಸ್ಥಳ, ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹ, ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಬೇರ್ಪಟ್ಟಿದ್ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

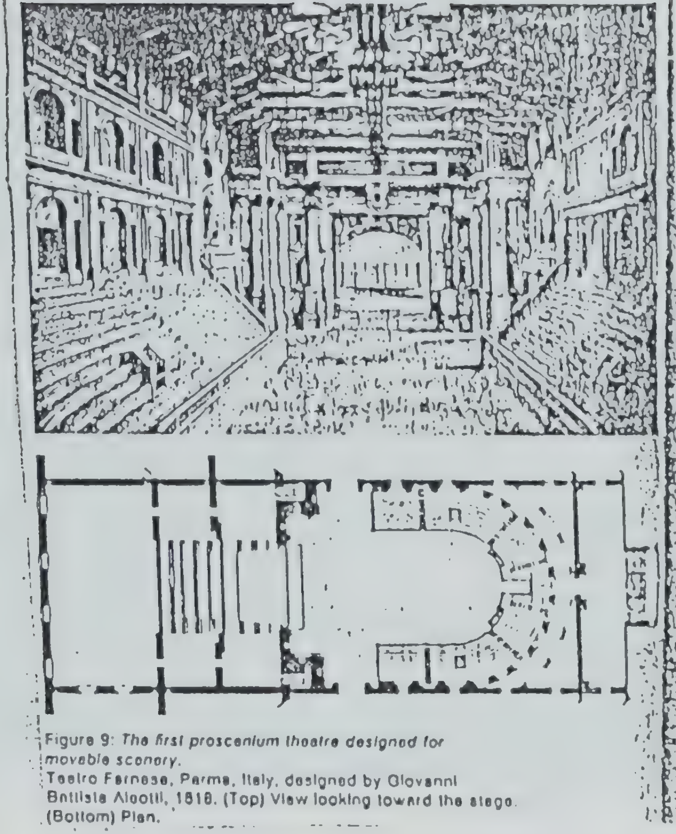
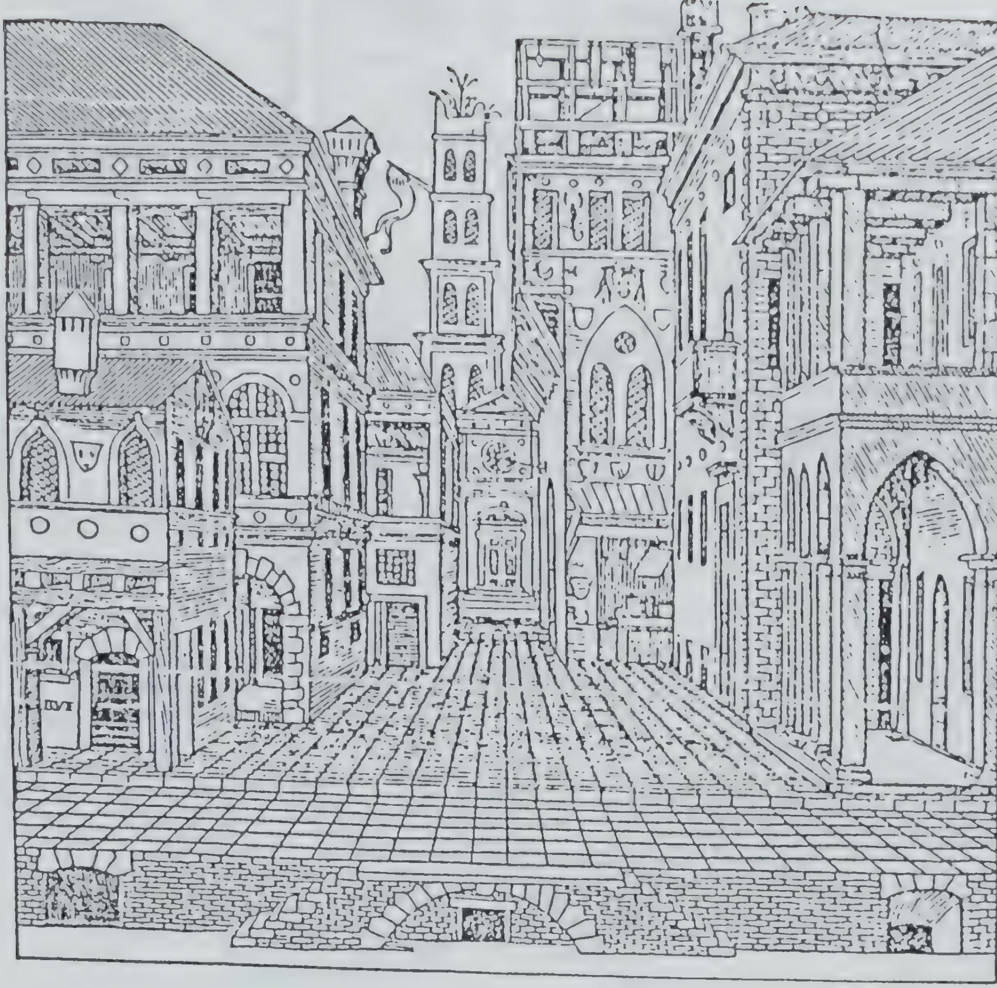


Figure 9: *The first proscenium theatre designed for movable scenery.*
Teatro Farnese, Parma, Italy, designed by Giovanni Battista Aleotti, 1618. (Top) View looking toward the stage. (Bottom) Plan.

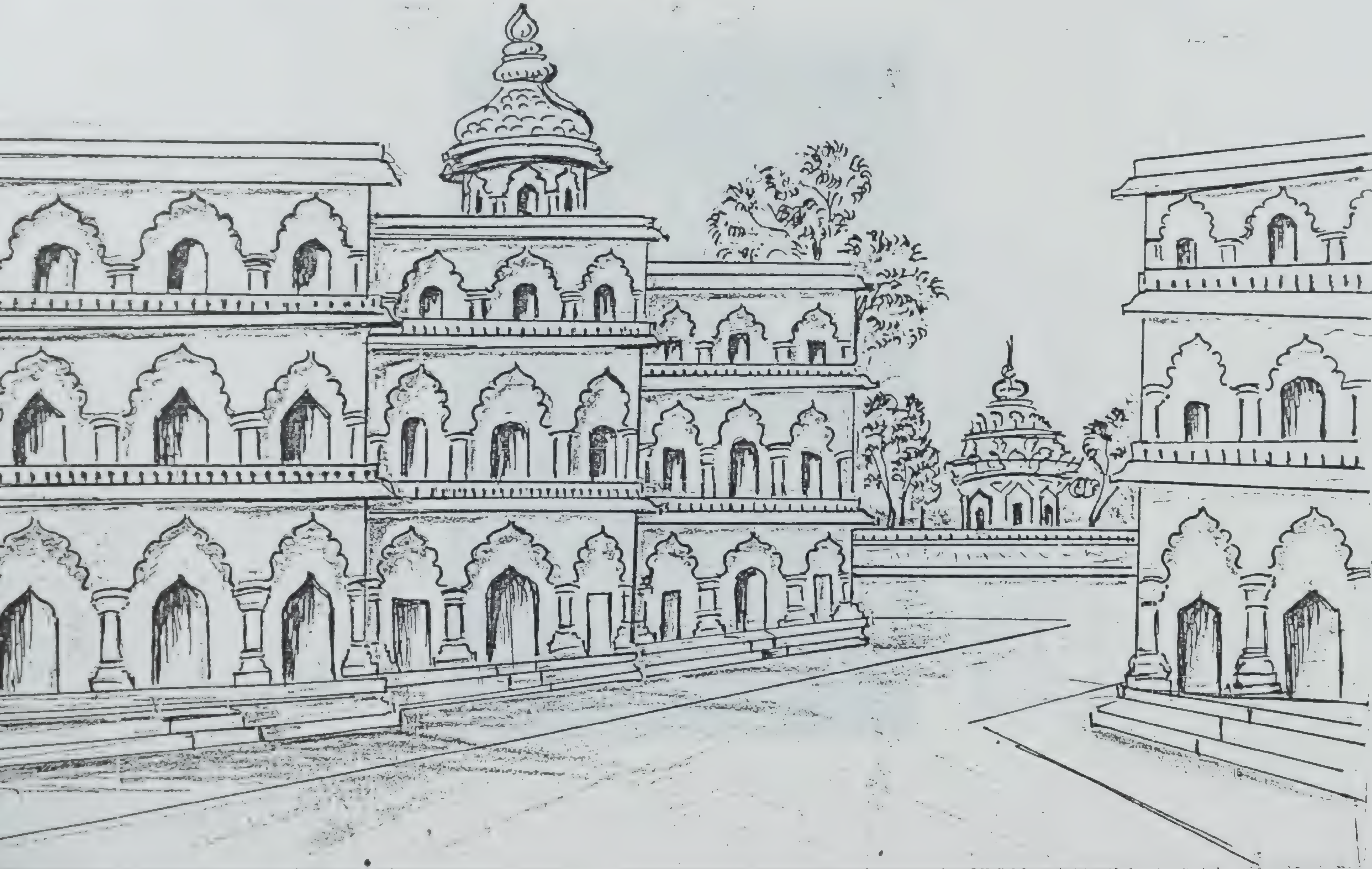
೧೬೧೮ ರಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾದ ಇಟಲಿಯ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲನೇಯ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರ.



ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೫೪೫ ರಲ್ಲಿ ಇಟಲಿಯ 'ಸೆರಿಲಿಯೋ' ಎಂಬಾತ 'ಕಾಮಿಕ್' ಪ್ರಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ವಿನ್ಯಾಸಗೊಳಿಸಿದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಒಂದು ಪರದೆಯ ಚಿತ್ರ, ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಂತರ (Perspective) ತಂತ್ರ ಬಳಸಿ ಆಳದ ಭಾಸ ಹುಟ್ಟಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಈ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ರಸ್ತಾ ಪರದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಆಳದ ಭಾಸ ಹುಟ್ಟಿಸಲು ಪ್ರತ್ಯಂತರ ತಂತ್ರ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ.

ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕ - ರಸ್ತೆ ಪರದೆ





ನಾಟಕ 'ಶ್ರೀರಾಮ ಪಾದುಕಾ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ' (ಸು. ೧೯೨೦) ಪ್ರತ್ಯಂತರ ತಂತ್ರ ಬಳಸಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಪರದೆ.
ಪರದೆಯ ಎದುರಿಗೆ ವಿವಿಧ ಶೈಲಿಯ ವೇಷಭೂಷಣ ತೊಟ್ಟ ನಟರು.
ಇಲ್ಲಿ ಆಗಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರದೆ ಬರೆಯುವ ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದ
ಎ.ಕೆ.ಸ್ವಾಮಿ ಎಂಬಾತನ ಹೆಸರನ್ನು ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ಕಾಣಬಹುದು.
ಈ ರೀತಿ ಪರದೆ ಬರೆದ ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದರ ಹೆಸರನ್ನು ಪರದೆಮೇಲೆ ಬರೆಯುವುದು
ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.



ರಸ್ತಾ ಪರದೆಯ ಎದುರಿಗೆ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು. ನಾಟಕ - ಚೋರಿಬಾ ಮೇಳ (ಸು. ೧೯೨೦ ರ ಈಚೆಗೆ).



ಅಧ್ಯಾಯ - ೨

'ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ

'ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಇತಿಹಾಸವು ನಮಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ದೊರಕುವುದು ಎರಡು ಸಾವಿರವರುಷಗಳಿಂದೀಚೆಗೆ. ಆ ಪೂರ್ವದಲ್ಲೂ ರಂಗಭೂಮಿ ಇತ್ತು. ಆದರೆ ಅದರ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ನಮಗೆ ಸಿಗುವ ದಾಖಲೆಗಳು ವಿರಳ ಹಾಗೂ ಅಸ್ಪಷ್ಟ. ಆ ಬಗ್ಗೆಯ ಚರ್ಚೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಸ್ತುತ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಿರುವುದು ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದು ವ್ಯವಸ್ಥಿತರೂಪವಾಗಿ ಜನತೆಯ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಹತ್ತಿದ ದಿನಗಳಿಂದ ಅದು ಯಾವ ಯಾವ ರೂಪ ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಜೀವಂತವಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದರ ಸಮೀಕ್ಷೆ ಮಾತ್ರ.

ಈ ಹೊತ್ತು ನಾವು 'ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಮೂರು ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಸಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಹೀಗೆ : ೧) ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೩ ಅಥವಾ ೪ ನೆ ಶತಮಾನದ ಮೌರ್ಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಕಾಲದಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ, ಗುಪ್ತರ 'ಸುವರ್ಣ' ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಹೊಂದಿ, ಮುಂದೆ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅವನತಿಯತ್ತ ಸಾಗಿದ 'ಅಭಿಜಾತ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ' ೨) ಕ್ರಿ.ಶ. ಸುಮಾರು ೮ ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಭಕ್ತಿಪಂಥದ ಚಳುವಳಿ ಹಾಗೂ ಮುಸ್ಲಿಮರ ಪ್ರವೇಶದ ಮೂಲಕ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ, ಅಂದರೆ ಮೊಘಲರ ಆಡಳಿತದ ಕೊನೆಯ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡು ಈಗಲೂ ನಮ್ಮ ಮಧ್ಯ ಜೀವಂತವಿರುವ 'ಜನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರ'ಗಳು; ಹಾಗೂ ೩) ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೮ ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದೀಚೆಗೆ ಬ್ರಿಟೀಷರ ಆಡಳಿತದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ 'ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ' (ಈ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟವೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ).

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ನಂತರ ಈ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಾಕಷ್ಟು ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೊಂದಿದೆ. ನಂತರದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಕೂಡಾ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅರ್ಥ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ 'ಜೀವಂತ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂಬುದು ಈ ಎಲ್ಲ ರಂಗಪರಂಪರೆಗಳ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾದ ಈ ರಂಗಪರಂಪರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಶಂಕರ ಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. " Theater ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ವಸ್ತುಕ-ಮಾನಸಿಕ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ ಇದೆ. ನಾಟಕವಿದೆಯೆಂದು ಕೇಳಿದಮೇಲೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಆಸ್ಥೆ ವಹಿಸಿ ಬರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಹಿಡಿದು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ನಿರ್ಮಿಸಿ ಆಟ ಆಡುವ, ಅದರ ಮೇಲೆ ದುಡ್ಡು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ನಟವರ್ಗದವರೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಸ್ಕಾರವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ನಾವು 'ಜೀವಂತ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು."[೧]

---

೧. ಶಂಕರ ಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರ, "ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ಕಲಾಭಿರುಚಿ", *ಕನ್ನಡರಂಗಭೂಮಿ ಅಂದು - ಇಂದು*, (ಸಂ) ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಧಾರವಾಡ, ೧೯೭೪, ಪುಟ.೭೮.

'ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ಈ ದೇಶದ ಪ್ರಮುಖ ರಂಗಭೂಮಿಗಳೆಂದರೆ ೧. ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ, ೨. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ. ಈ ಎರಡೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೂಲದಿಂದಲೇ. ಆದರೆ 'ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂಬುದು ಏಕಾಏಕಿ ಬೇರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೂಲದಿಂದ (ಬ್ರಿಟೀಷ) ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆಯಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ತೀರಾ ಭಿನ್ನ ಎನಿಸಿತು. ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿಯ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದನ್ನು ನಮ್ಮ ರಂಗ ಇತಿಹಾಸ**ಕಾರರು** ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ರಂಗ ಪರಂಪರೆ ಸಾತತ್ಯವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಹೊಸದಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಈ ಮಾತು ಅನ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಪ್ರೇರಣೆ ಇದ್ದಾಗ್ಯೂ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯ ಹಲವಾರು ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಸರಳವಾದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡಬೇಕೆಂದರೆ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಆರಂಭವಾಗುವುದು 'ನಾಂದಿ'ಯಿಂದ ಹಾಗೂ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುವುದು 'ಭರತವಾಕ್ಯ'ದಿಂದ. ಯಾವುದೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ರೂಢಿ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದು ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದ ರಂಗರೂಢಿ. ಹಾಗೆಯೇ ಇಡೀ ರಂಗಮಂದಿರ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳ್ಳುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಪೂಜೆ ಪುನಸ್ಕಾರ ಹಾಗೂ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಚೌಕಟ್ಟು ಜೋಡಿಸುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಪೂಜೆ ನಮ್ಮ *ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ* ದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ರಂಗವಿಧಿಗಳ ನೆನಪನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತವೆ.[೨] ಅಲ್ಲದೇ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಲವಾರು ಜನರಂಜನೆಯ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರ ಪ್ರಪಂಚ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ರೂಪ ಪಡೆದಿವೆ. ಹನುಮನಾಯಕ, ಸಾರಥಿಯಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳೂ ರೂಪಾಂತರಹೊಂದಿವೆ. ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದ್ದಿಷ್ಟೆ : ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದು ನಿಜ. ಹಾಗೆ ಬದಲಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಗುರಿ ಮತ್ತೂ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಆ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ರಂಗಪರಂಪರೆಯಿಂದ ತೀರ ಭಿನ್ನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿದ್ದದ್ದೂ ನಿಜ, ಆದರೆ ಈ ರಂಗಪ್ರಕಾರ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯ ರಂಗಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ಯ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಅದರ ಯಶಸ್ಸು ಕೂಡಾ ಇದೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ 'ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ'ಗೆ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ನಮ್ಮ ರಂಗಪರಂಪರೆಯ ಸ್ಥೂಲ ಪರಿಚಯಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯ.

---

೨. 'ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ'ಯವರು ಊರೂರು ಪ್ರಯಾಣಮಾಡಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲಿ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರ ನಿರ್ಮಾಣಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಗೆ ಮಾಡುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ರಂಗಮಂದಿರ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಆ ಸ್ಥಳ ನಿಗದಿಯಾದನಂತರ ಅಲ್ಲಿ ಪೂಜೆಮಾಡಿ ನಂತರ ಈಶಾನ್ಯ ದಿಕ್ಕಿಗೆ ಒಂದು ಕಂಭನಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಗೆ ಅದನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಇಡೀ ರಂಗಮಂದಿರ ನಿರ್ಮಾಣ ಆದನಂತರ, ತಮ್ಮ ಇಷ್ಟ ದೇವತೆಯ ಚಿತ್ರವಿರುವ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಚೌಕಟ್ಟು ಕೂಡಿಸುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಪೂಜಿಸಿ ಕೂಡ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನಂತರ ಯಾವ ವಿಘ್ನ ಬರಬಾರದೆಂದು ಸುತ್ತ ಮುತ್ತಲಿದ್ದವರಿಗೆ ಪ್ರಸಾದ ಹಂಚುತ್ತಿದ್ದರೂ. ಈ ವಿವರಣೆಯು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ರಂಗಮಂದಿರದ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ವಿಧಿ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ವಿವರ ನೀಡಿದವರು ಶ್ರೀ ಶ್ರೀಪಾದರಾವ್ ಗರೂಡ. ೩೦.೪.೯೫.

೧. ಅಭಿಜಾತ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ :

ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೧ ಅಥವಾ ೨ ನೆ ಶತಮಾನದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉಗಮವಾದ ಅಭಿಜಾತ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ ಉತ್ತುಂಗ ಶಿಖರಕ್ಕೇರಿ ಕ್ರಿ.ಶ.೧೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವನತಿಯ ಹಾದಿಯತ್ತ ಸಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಈಗಾಗಲೇ ತಿಳಿದ ವಿಷಯ. ತನ್ನ ಈ ಒಂದು ಸಾವಿರ ವರುಷದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ರಂಗಪರಂಪರೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು. ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುವುದು. ಆಗ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ, ***ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ*** ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರಚಿಸಿದ ನಾಟ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ಕುರಿತ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ (***ದಶರೂಪಕ, ಅಭಿನಯದರ್ಪಣ*** ಇತ್ಯಾದಿ).

ಕ್ರಿ.ಶ. ೧ ಅಥವಾ ೨ ನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ವಿರಚಿತವಾದ ಭರತಮುನಿಯ ***ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ*** ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೈಪಿಡಿಯಂತಿದೆ. ಒಟ್ಟು ೩೬ ಅಧ್ಯಾಯಗಳುಳ್ಳ ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಲವು ಮಗ್ಗಲುಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಾಟ್ಯೋತ್ಪತ್ತಿ, ನಾಟ್ಯಗೃಹ, ರಂಗದೈವತ ಪೂಜೆ, ತಾಂಡವನೃತ್ಯ, ಪೂರ್ವರಂಗ, ರಸಗಳು, ಭಾವಗಳು, ಉಪಾಂಗಾಭಿನಯ, ಹಸ್ತಾಭಿನಯ, ಪ್ರವೃತ್ತಿ-ಧರ್ಮಿವ್ಯಂಜಕ, ಛಂದೋವಿಧಾನ, ದಶರೂಪಕವಿಧಾನ, ಆಹಾರ್ಯಭಿನಯ - ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ನಾಟ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದೊಂದು ನಾಟ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸೂತ್ರೀಕರಿಸಿದ ಗ್ರಂಥ. ಈ ಗ್ರಂಥರಚನಾಕಾರನಿಗೆ ಆ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ 'ಗ್ರಾಮ್ಯ' ಅನ್ನುವಂತಹ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳ ಪರಿಚಯವಿದ್ದು ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ರೂಪ ತರುವಲ್ಲಿ ತನ್ನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ರಂಗ ಚರಿತ್ರಕಾರರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕಾರರು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಈ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದ ಕೂಡಾ ಇದೆ. ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೧, ೨ ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೦ ನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಮೃದ್ಧಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಸನ ***ಸ್ವಪ್ನವಾಸವದತ್ತ***, ಕಾಳಿದಾಸನ ***ಶಾಕುಂತಲ***, ಶೂದ್ರಕನ ***ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ***, ವಿಶಾಖದತ್ತನ ***ಮುದ್ರಾರಾಕ್ಷಸ***, ಭವಭೂತಿಯ ***ಉತ್ತರ ರಾಮಚರಿತೆ*** ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳು ವಿಶ್ವ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ತಮ್ಮ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಮಹಾಭಾರತ, ರಾಮಾಯಣ, ಬೃಹತ್ಕಥೆಗಳೇ ಈ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮೂಲ ಆಕರಗಳು. ಗದ್ಯ-ಪದ್ಯ, ಕಂದ ವೃತ್ತಗಳ ಮಿಶ್ರಿತ ರಚನಾ ಶೈಲಿ ಇವುಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಒಟ್ಟು ಇವುಗಳ ನಿರೂಪಣೆ ಕಾವ್ಯಮಯವಾದದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು 'ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ' ವೆಂದೇ ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇವು ***ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ*** ದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ 'ನಾಟ್ಯಧರ್ಮೀ' (stylisation) ಪ್ರದರ್ಶನ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ 'ಲೋಕಧರ್ಮೀ' (natural) ಶೈಲಿಯನ್ನೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. "ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ವೈದೃಶ್ಯ ಇರುತ್ತಿದ್ದರೂ ವಿರೋಧವಿರಲಿಲ್ಲ. *ಶಾಕುಂತಲ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಗರಿಕ ಮತ್ತು ಅರಣ್ಯಕ ಜೀವನ ಕ್ರಮಗಳ ವೈದೃಶ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳ ವೈದೃಶ್ಯದಂತೆ ಇಡೀ ನಾಟಕವನ್ನು ಒಂದಾಗಿ ಬೆಸೆಯುತ್ತದೆ. ದರಿದ್ರ ಚಾರುದತ್ತನ ಜೊತೆಗೆ ಶ್ರೀಮಂತ ವೇಶ್ಯೆಯಾದ ವಸಂತ ಸೇನೆಯದೂ ಇಂಥ ತೋರಿಕೆಯ ವೈದೃಶ್ಯವಾಗಿದೆ."[೩] ಎಂಬ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ಮಾತುಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಸ್ವರೂಪದ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ.

---

೩. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ , ***ಪುಟ ಬಂಗಾರ*** (ಸಂಪಾದಿತ), ಸಂಪುಟ ೨, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೮೯, ಪುಟ. XIII, XIV.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಆ ರಂಗ ಮಂದಿರಗಳು ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಮಾದರಿಯ ರಂಗ ಮಂದಿರಗಳಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. *ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ*ದಲ್ಲಿ ಮೂರು ರೀತಿಯ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ವಿವರಣೆ ಇದೆ. ಅದು ಹೀಗೆ :೧. ಚತುರಶ್ರ (ಚೌಕಾಕಾರ), ೨.ವಿಕೃಷ್ಟ (ಆಯತಾಕಾರ), ೩.ತ್ರ್ಯಶ್ರ (ತ್ರಿಕೋನಾಕಾರ). ರಂಗಪರಿಕರಗಳು ಇರುತ್ತಿದ್ದರೂ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ದೃಶ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಯನ್ನು ಸಂಭಾಷಣೆ, ಅಭಿನಯಗಳಮೂಲಕ ಸೂಚಿಸುವ ರೂಢಿ ಇತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ರಂಗಸ್ಥಳ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದ ರೀತಿ ವಾಸ್ತವಕ್ಕಿಂತ ಸಾಂಕೇತಿಕದತ್ತ ಹೆಚ್ಚು ವಾಲುತ್ತದೆ. ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿಕೂಡಾ ಇದೇ ರೀತಿಯದು. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕ್ರಿಯೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮುದ್ರೆ, ಚಾರಿ, ಮಂಡಲ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಪುನಃ ಪುನಃ ವಿಸ್ತಾರ ಮಾಡುತ್ತಾ ರಸ ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುವುದನ್ನೂ ಈಗಲೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಸ್ತುತಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಿರುವ 'ಕೂಡಿಯೊಟ್ಟಂ' (ಕೇರಳ) ರಂಗಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಕೇರಳದ ಈ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರದ ಮೂಲಕ ನಾವು ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ರೀತಿಯನ್ನು ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ, ಸಾತ್ವಿಕ, ಹೀಗೆ ನಾಲ್ಕು ವಿಧಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಶಿಷ್ಟ ಜನರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲೇ ಇದ್ದವು. ರಾಜಾಶ್ರಯವೇ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪೋಷಿಸಿದೆ. ಕ್ರಿ.ಶ.೧೦ನೇ ಶತಮಾನದ ನಂತರ ಈ ರಂಗಪರಂಪರೆ ಅವನತಿಯತ್ತ ಸಾಗಿತು. ಅದಕ್ಕೆ ಹಲವಾರು ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳೇ ಕಾರಣ. ಆ ಬಗ್ಗೆಯ ವಿವರವಾದ ಚರ್ಚೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಸ್ತುತ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಗುಪ್ತಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಅವನತಿ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳ ಪ್ರಾಭಲ್ಯ, ಚರ್ವಿತ ಚರ್ವಣವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ರಚನಾ ಶೈಲಿ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆ ಶಿಷ್ಟ ಜನರ ಮಧ್ಯ ಉಳಿದಿದ್ದು, ಮುಸ್ಲಿಂರ ಹಾಗೂ ಭಕ್ತಿ ಪಂಥದವರ ಪ್ರವೇಶ ಇತ್ಯಾದಿ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಪರೋಕ್ಷವಾದದ್ದು. ಏಕೆಂದರೆ ಕಾಲದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇವೆರಡೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಧ್ಯ ಸುಮಾರು ಎರಡು ಸಾವಿರ ವರುಷಗಳಷ್ಟು ಅಂತರವಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಮಧ್ಯೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಗಟ್ಟಿ ಪರಂಪರೆಯೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಭಾರತ ಹಲವಾರು ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳನ್ನು ಕಂಡಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆ ಕೂಡಾ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತರ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ಉಳಿದಿದೆ. ಆಧುನಿಕರಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಪರಿಚಯ ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಮತ್ತೂ ಆ ಕಾಲದ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದಲೇ ಆಗಬೇಕು. ಇಲ್ಲವೇ ಕೆಲ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಜನಪದರಂಗ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದುದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಮುಖಾಂತರ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಬೇಕು. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲದರ ಮಧ್ಯೆಯೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಹಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ಮೊದಲು ಕೆಲ ಉದಾಹರಣೆ ನೋಡಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಇನ್ನೂ ಕೆಲ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ.

ನಾಟಕವೆಂಬುದು "ಲೀಲೆ" ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೆ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳ ಮುಕ್ತಾಯ ಕೂಡಾ ಸುಖಾಂತವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇದು ಮೆಲೊಡ್ರಾಮಾ ರೀತಿಯ ಮುಕ್ತಾಯ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಂತೆ ಸಮಸ್ಥಿತಿಯ ಸುಖಾಂತವಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು "ಟ್ರ್ಯಾಜಿ-ಕಾಮಿಡಿಗೆ" ಹತ್ತಿರವಾಗಿದ್ದರೆ, ವೃತ್ತಿನಾಟಕಗಳು ಟ್ರ್ಯಾಜಿ- ಕಾಮಿಡಿ ಅನ್ನಿಸಿಯೂ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾಗಳಾಗಿವೆ. ಪರಂಪರಾನುಗತವಾಗಿ ಬಂದ 'ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ' ಪ್ರದರ್ಶನಗುಣವನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಇಂದಿಗೂ ಕೈಬಿಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹಸಿ ವಾಸ್ತವದ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕಾಗಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಹೋರಾಡುತ್ತದೆ. ಬಹುಷಃ ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಂತರ ತಂತ್ರಗಳೂ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಸಾಂಕೇತಿಕದತ್ತ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿಯ ಅಂಶಗಳು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹಿಡಿಸಲಿಲ್ಲ. ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿ ಎನ್ನುವುದು ಆಗಲೇ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದರಿಂದ 'ವಾಸ್ತವದ' ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲೇ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರು ಮೊರೆಹೋದದ್ದು ಭವ್ಯ ದೃಷ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಯ ಕಡೆಗೆ. ಅದೂ ಅವರ ಉದ್ಯಮದ ಯಶಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶ ಕೂಡಾ ಆಗಿತ್ತು.

ಬಹುಶಃ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕ ರಚನೆಕಾರರಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಗದ್ಯಪದ್ಯ ಮಿಶ್ರಿತ ನಾಟಕ ರಚನಾ ವಿಧಾನ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಕಂಡಿರಬೇಕು. ಹೀಗಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗದ್ಯಪದ್ಯ ಮಿಶ್ರಿತ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿಯೇ ರಚಿಸಿದರು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಪ್ರಾರಂಭದ ಪೂರ್ವರಂಗ, ಸ್ಥಾಪನಾ ಮುಂತಾದ ಭಾಗಗಳು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಆರಂಭದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೂ ಮುಂದೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಡಲಾಯಿತು. ***ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ, ಶಾಕುಂತಲ*** ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಿವೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಯೋಗದ ರೀತಿ ಬೇರೆ. ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಚಿತ್ರ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬಂಧಿತವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕಾರರಂತೆ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಪೌರಾಣಿಕ ಆಕರಗಳಿಂದಲೇ ತಮ್ಮ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ತನ್ನ ಉತ್ತುಂಗ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಯಶಸ್ಸು ಕಂಡಿದ್ದು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಂದಲೇ. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕಾರರು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಅದನ್ನು ಕೆ.ಮರುಳ ಸಿದ್ದಪ್ಪ ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ :

> ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಪುರಾಣ ಪ್ರಪಂಚ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿತ್ತು. ಧರ್ಮಪ್ರಧಾನ ಸಮಾಜ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇದ್ದು ವರ್ಣಾಶ್ರಮ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಮನ್ನಣೆ ಇದ್ದ ಕಾಲವದು. ಅಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿರುವ ಮೇಲುವರ್ಗದ ಅಭಿಜಾತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬದುಕು ಅಖಂಡವಾಗಿದ್ದು ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತು- ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಸಂಧಿಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ನಂಬಿಕೆಯ ಬುಡಕ್ಕೆ ಕೊಡಲಿ ಪೆಟ್ಟು ಬಿದ್ದಿತು. ವಿದೇಶಿ

ಪ್ರಭಾವದ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನೆಲಗಟ್ಟು ಶಿಥಿಲಗೊಂಡಿತ್ತು. ಇಂತಹ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಬರೆದ ನಾಟಕಕಾರರು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಪುರಾಣವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದಂತೆ ಅಲ್ಲಿನ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಲಿಲ್ಲ. [೪]

ಮರುಳ ಸಿದ್ಧಪ್ಪನವರ ಈ ಮಾತುಗಳು ನಿಜವಾದರೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದ್ದೇಶದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. 'ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ'ಯವರಿಗೆ ಲೋಕಚರಿತೆಯನ್ನು ಬಿತ್ತರಿಸುವ ಗೀಳಿನ ಜೊತೆಗೆ ಉದ್ಯಮವಾಗಿಯೂ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಗಳಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಆಗಲೇ ಜನರಿಗೆ ಪರಿಚಯವಿರುವ ಕಥಾನಕಗಳೇ ನಾಟಕಗಳಾದವು ಮತ್ತು ಪೌರಾಣಿಕ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು 'ವಾಸ್ತವ' ಮಾಡಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ಒಂದು ಸವಾಲು ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯೊಡನೆ ಇಟ್ಟು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು.

ಕರ್ನಾಟಕ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ರಚನಾ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಿವೆ. ಆ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹಳೆ ಮೈಸೂರಿನ ಪ್ರಾರಂಭದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟು ನಿಟ್ಟಾಗಿ ಪಾಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ರಚನಾ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬೇಗ ಬಿಟ್ಟು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ *ಸದಾರಮಾನಾಟಕಂ* ಇದನ್ನು ಶ್ರೀಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಶೈಲಿಯಲ್ಲೇ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲ ಅಂಕವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದೇ ನಾಂದಿಯ ನಂತರ ಸೂತ್ರಧಾರನಿಂದ. ಅದು ಹೀಗೆ :

ಸೂತ್ರಧಾರ : ಆಹಾ ಸಕಲ ಕಲಾವಿಶಾರದರಾದ ಈ ಸಭಿಕರ ಸಮಾಗಮವು ನನ್ನ
ಪೂರ್ವ ಪುಣ್ಯ ಪರಿಪಾಕವಲ್ಲವೇ !
(ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿ)
ರಾಗ-ಜಂಟಿ-ರೂಪತಾಳ
ಕಮಲಮುಖಿ-ಕಲಿಸಖೀ-ಕಾಮನಕೇಳಿ-ಸಖಿ। ।ಪ। ।
ಕುಂಜರಸಮ ಮಂಜುಗಮನೆ ಕಂಜಳದಳಾಕ್ಷೀ-ಬಾರೌ ।।ಪ।।
ನಟಿ:(ಪ್ರವೇಶಿಸಿ)ಪರಮಗುಣಾ-ಕರ ರಮಣಾ-ಭರದಿ ಬಂದಿರುವೆಂ ಪ್ರಿಯಾ
ಮೀರಿಮದಂ -ತೋರಲಿದೇಂ -ಕಾರಣಮಾರ್ಯಾ - ಪ್ರಿಯಾ ।।ಪ।। [೫]

ಹೀಗೆ ಅವರು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ರಚನಾ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮುಂದೆ ನಾಟಕ ಗದ್ಯ-ಪದ್ಯ ಮಿಶ್ರಿತ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತವೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ನಂಜನಗೂಡು ಶ್ರೀಕಂಠ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ನಿರುಪಮಾ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಂದಿಯ ನಂತರ ಸೂತ್ರಧಾರ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಆಡುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

---

೪. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ , *ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ*; ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೩, ಪುಟ. ೧೨೬.

೫. ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿಶಾಸ್ತ್ರಿ , *ಸದಾರಮಾ ನಾಟಕಂ*, ಟಿ.ಕೆ. ಆನಂದಶೆಟ್ಟಿ ಅಂಡ್ ಸನ್, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೩, ಪುಟ. ೩೪.

ಸೂತ್ರಧಾರ : ಕಂದ । । ಸುರಗಣ ಸನ್ನುತ ಚರಣೆ ।

ನರಪತಿವರ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ರಕ್ಷನಿಪುಣೆ । ।

ಕರುಣಾಕಟಾಕ್ಷ ವೀಕ್ಷಣೆ

ವರಚಂದ್ರಾಭರಣೆ ಶಿವಪರಾಯಣೆನುತಿಪೆಂ । । ೨ । ।

ಈ ದಿನ ಇಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸುವ ಈ ಸಭಿಕರನ್ನು ಅಶ್ರುತದೃಷ್ಟಪೂರ್ವವಾಗಿಯೂ ಸರಸವಾಗಿಯೂ ಲಲಿತ ಪದ ಗರ್ಭೀತವಾಗಿಯೂ ಇರುವ ಒಂದಾನೊಂದು ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ಸಂತೋಷಪಡಿಸ ಬೇಕೆಂದು ಯೋಚಿಸಿರುವೆನು. ಆದ್ದರಿಂದ ನನಗೆ ಸಹಾಯಕಳಾದ ನಟಿಯನ್ನು ಕರೆದು ಮುಂದಣಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಜಾಗರೂಕಳಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಆಜ್ಞಾಪಿಸುವೆನು (ಎಂದು ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ) ಪ್ರಿಯೆ ! ಇತ್ತ ಬಾ

ನಟಿ : (ಪ್ರವೇಶಿಸಿ) ಪ್ರಿಯನೆ ! ಇದೋ ಬಂದಿರುವೆನು. ಏನಪ್ಪಣೆ ? [೬]

ಹೀಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾವನಾಭಾಗ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ.

ಅದರಂತೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ರೂಢಿ ಇತ್ತು. ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಶಾಂತಕವಿಗಳ *ಉಷಾಹರಣ* ನಾಟಕದ ಈ ಭಾಗ ನೋಡಬಹುದು :

(ಮಂಗಳಾಚರಣೆಯ ನಂತರ)

ಸೂತ್ರಧಾರ - (ನೇಪಥ್ಯವಂನು ನೋಡಿ) ಆರ್ಯಳೇ ! ಹೀಗೆ ಬಾ

ನಟಿ - ಬಂದೆನು ಸ್ವಾಮೀ ! (ಅನ್ನುತ್ತ ಬರುತ್ತಾಳೆ)

ಸೂ- ಸಖಿಯೇ ! ರಸವಂನು ಗ್ರಹಣ ಮಾಡುವ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಬಹು ಕುಶಲರಾದ ರಸಿಕ ಚೂಡಾಮಣಿಗಳಿಂದ ಈ ಸಭಾಮಂಡಲವು ಅಲಂಕೃತವಾಗಿದೆ. ಇವರಂನು ಆನಂದ ಪಡಿಸುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರವಾಗಿ ಸರಸ ನಾಟಕವಂನು ಯೋಜಿಸಬೇಕೆಂದು ಆಲೋಚಿಸಿರುತ್ತೇನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕೋಮಲ ಕಂಠದ ನೀನು ಮೊದಲು ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿ ಗಾಯನ ಮಾಡು. ಅಂದರೆ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಲಿಕ್ಕೆ ನೆಟ್ಟಗಾಗುವುದು. [೭]

ಕಾಲ ಕಳೆದಂತೆ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ನಾಂದೀ ಪದ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರಸ್ತಾವನಾ ಭಾಗವನ್ನು ಕೈ ಬಿಡಲಾಯಿತು. ಆದರೆ ಗದ್ಯ-ಪದ್ಯ ಮಿಶ್ರಿತ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ಉಳಿಯಿತು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಮತ್ತು

---

೬. ನಂಜನಗೂಡ ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿ, 'ನಿರೂಪಮಾ' *ರತ್ನಾವಳಿ*(ಸಂ) ಪರ್ವತವಾಣಿ,ಕರ್ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೮, ಪುಟ. ೧.

೭. ಬಾಳಾಚಾರ್ಯ ಸಕ್ಕರಿ : ***ಉಷಾಹರಣ ನಾಟಕವು*** , ಶ್ರೀ ರಾಮಾತ್ಮ ಪ್ರಕಾಶನ, (ಊರು ನಮೂದಿತವಾಗಿಲ್ಲ) ೩ನೇ ಆವೃತ್ತಿ, ೧೯೭೮, ಪುಟ. ೧,೨.

ರಂಗಭೂಮಿಯ ದರ್ಶನ, ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳ ಉದ್ದೇಶ ದರ್ಶನಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಕಂಪನಿನಾಟಕಗಳು ಪರಂಪರೆಯ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿವೆ. ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ :

ಅಭಿಜಾತ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಯ ಪೂರ್ವದಲ್ಲೇ ಗ್ರಾಮ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದಿತ್ತು. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೦ನೇ ಶತಮಾನದ ನಂತರ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವನತಿಯ ಹಾದಿಯತ್ತ ಸಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಈ ಗ್ರಾಮ್ಯ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆ ಚುರುಕುಗೊಂಡು, ಹಲವಾರು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು ಉತ್ತರ ಹಾಗೂ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತಗೊಂಡವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಶುದ್ಧ ಆರಾಧನಾ ಸ್ವರೂಪದವುಗಳಾಗಿದ್ದರೆ, ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಮನರಂಜನೆಗೆ ಮೀಸಲಾದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಿವೆ. ಹಾಗೆ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ನಿರೂಪಣಾತ್ಮಕ ಅರೆ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಆಗಿವೆ.

ಕ್ರಿ.ಶ. ೭ ರಿಂದ ೯ ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಶೈವ ವೈಷ್ಣವ ಪಂಥದ ನಾಯನಾರ್ ಮತ್ತೂ ಆಳ್ವಾರ್‌ರಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ 'ಭಕ್ತಿಪಂಥ' ಎಂಬ ಚಳುವಳಿ ಮುಂದೆ ಹಲವಾರು ಶಾಖೋಪಶಾಖೆಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಕ್ರಿ.ಶ.೧೩ರಿಂದ ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಭಾರತದ ತುಂಬ ಪ್ರಚಲಿತವಾಯಿತು. ಸಂತ ಜ್ಞಾನೇಶ್ವರ, ಚೈತನ್ಯದೇವ, ನಾನಕ, ನಾಮದೇವ, ಪುರಂದರದಾಸ, ಕನಕದಾಸ, ಕಬೀರದಾಸ, ಸೂರದಾಸ, ತುಳಸೀದಾಸ -ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಸಂತರು ಈ ಭಕ್ತಿಪಂಥದ ಪ್ರಚಾರಕರಾಗಿದ್ದರು. ಇವರು ತಮ್ಮ ಭಕ್ತಿ ಪಂಥದ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ದೇಸೀ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಹಾಗೂ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದರು. ಈ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ದೇಸೀ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದವು. 'ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೫,೧೬,೧೭ನೇ ಶತಮಾನದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಕೇರಳದ ಕೃಷ್ಣನಾಟ, ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಭಾಗವತ ಮೇಳ, ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ರಾಸಲೀಲಾ ರಾಮಲೀಲಾಗಳು, ಒರಿಸ್ಸಾದ ಛಾವು, ಬಂಗಾಲದ ಜಾತ್ರಾ, ಆಸಾಂಮಿನ ಅಂಕಿನಾಟ, ಹೀಗೆ ನಾವಿವತ್ತು ಆಯಾ ಪ್ರಾಂತ್ಯದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ರಂಗಭೂಮಿಗಳೆಲ್ಲಾ ಈ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲೇ ನಿರ್ಣಾಯಕ ರೂಪ ಪಡೆದಂಥವು' [೮] ಇದಲ್ಲದೇ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ತೆರಕೂತ್ತು, ಕರ್ನಾಟಕದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ, ಮೂಡಲ ಪಾಯ ಮುಂತಾದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.

'ಭಕ್ತಿಪಂಥದ ಚಳುವಳಿಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಈ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಜನಪರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲಿಕ್ಕೆ ಬೃಹತ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಗಳ ವಿಘಟನೆ, ರಾಜಕೀಯ ವಿಕೇಂದ್ರೀಕರಣ, ಮುಸ್ಲಿಂ ಆಡಳಿತದ ಪ್ರೇರಣೆ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಆಡು ಭಾಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ವರ್ಣ ವರ್ಗಗಳಿಗೆ ಈ ಪಂಥದವರು ತೋರುತ್ತಿದ್ದ ವಿರೋಧ, ಹಾಗೂ ಬಹುಪಾಲು ಈ

---

೮. ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ, *ರಂಗಪ್ರಪಂಚ*, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೯೪, ಪುಟ. ೧೫೭.

ಪಂಥದ ಸಂತರು ಕೆಳವರ್ಗದಿಂದ ಬಂದುದು.' [೯] ಹೀಗೆ ಹಲವಾರು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಈ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಭಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗಿದ್ದರೆ ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಹೆಚ್ಚು ಲೌಕಿಕವಾದ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಸಮೂಹ ಜನರಂಜನೆಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯಗೊಂಡವು. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ರಾಸಲೀಲಾ, ರಾಮಲೀಲಾ, ಕೃಷ್ಣಲೀಲಾ, ಕೃಷ್ಣನಾಟ ಮುಂತಾದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು ಸೇರಿದರೆ, ಎರಡನೆ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಭವಾಯಿ, ತೆರಕೊತು, ಮೂಡಲಪಾಯ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ, ಜಾತ್ರಾ ಮುಂತಾದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಬಹುದು.

ಕ್ರಿ.ಶ.೧೮ ಹಾಗೂ ೧೯ ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ. ಪಕ್ಕಾ ಮನರಂಜನೆಯ ಜನಪದ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನೌಟಂಕಿ, ಇಂದ್ರಸಭಾ, ತಮಾಷಾ ಮುಂತಾದ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಜಾತ್ರಾದಂತಹ ಭಕ್ತಿ ಮೂಲದ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರ ಕೂಡಾ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜನರಂಜನೆಯ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಟು ಹೊಂದಿತ್ತು. ಈ ಜನರಂಜನೆಯ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ದೈವಿಕ ಆಚರಣೆ ಅನ್ನುವುದು ನಿಮಿತ್ತ ಮಾತ್ರ. ಅದನ್ನು ಆಟದ ಪ್ರಾರಂಭದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಅಷ್ಟೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಜನಪದರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಈಗಲೂ ನಮ್ಮ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿವೆ.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಇದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಅದರ ಎದುರಿಗೆ ಇದ್ದದ್ದು ಈ ಸಮೂಹ ರಂಜನೆಯ ಲೌಕಿಕವಾದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳೇ. ಜನಾಕರ್ಷಣೆಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ, ರಂಜನೆಗೆ ಈ ಸಮೂಹ ಜನರಂಜನೆಯ ಜನಪದ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನೂ ಅನುಸರಿಸಿದರು. ಹೀಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಹಾಗೂ ದೇಸೀ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯುತ ಜನರಂಜನೆಯ ರಂಗಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಹೊರಬಂದದ್ದು ಒಂದು ವಿಶೇಷ.

ಈ ದೇಶದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿಲ್ಲ ಬದಲು ಅದರ ಜೊತೆಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯ ಪೂರ್ವರಂಗದಂತಹ ರಂಗರೂಢಿಗಳೂ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹಾಗೆ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಸೂತ್ರದಾರ ಇಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ವಿದೂಷಕನಂತ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಾರಥಿಯೋ, ಹನುಮನಾಯಕನೋ, ದೂತೆಯೋ, ನಕಲಿಯೋ ಆಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದಿವೆ. ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಜನಪದರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳ ಜೀವಾಳವಾಗಿವೆ. ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಾಂಕೇತಿಕದತ್ತ ವಾಲುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಢಾಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಸ್ಫೂರ್ತವಿಸ್ತರಣೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯದ ವಿಶೇಷ ಗುಣ. ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ

---

೯. ಅದೇ ಪುಟ. ೧೫೭, ೧೫೮ (ಸಂಗ್ರಹ).

ನಿರ್ಮಿಸಿದ ನಾಲ್ಕೂ ಕಡೆ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಬರುವಂತ ಅಟ್ಟಣಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು ಅಭಿನೀತಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕೆಲ ಮಾರ್ಪಟುಗಳೂ ಇರಬಹುದು. ಇಡೀ ರಾತ್ರಿ ಈ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆಯುವ ರೂಢಿ ಈಗಲೂ ಉಂಟು. ನಮ್ಮ ಪುರಾಣಕಥೆಗಳಲ್ಲದೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು, ಸ್ಥಳೀಯ ಪವಾಡ ಪುರುಷರು ಮುಂತಾದವು ಜನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಕಥಾವಸ್ತು ಆಗಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಹಲವಾರು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಿಂದ ಈ ದೇಶದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿದೆ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಜನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಮೇಲೆ ಒಡೆದು ಕಾಣುವಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದದ್ದು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ತತಕ್ಷಣ ಅದರ ಎದುರಿಗೆ ಇದ್ದದ್ದು ಈ ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು ಎಂದು ಈಗಾಗಲೆ ಹೇಳಿದೆ. ಒಂದು ರೀತಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬುದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಂದ ಎರವಲು ಪಡೆದ ಚಿತ್ರ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈ ಜನಪದ ರಂಗರೂಪಗಳನ್ನೇ "ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ" ಅಳವಡಿಸಿದ ಪ್ರಯೋಗ ಎಂಬುದಾಗಿ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಜನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯ ಸಂಗೀತ, ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರಗಳು, ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾವಸ್ತು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಆಕರವಾಗಿವೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಗೂ ಕೂಡಾ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಜನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದಲೇ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದಿದೆ. ೧೮೪೩ರಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪಿತಾಮಹ ಎಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಷ್ಣುದಾಸ ಭಾವೆಗೆ ತನ್ನ ಮೊದಲನಾಟಕ *ಸೀತಾಸ್ವಯಂವರ* ರಚಿಸಲು ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರೆತದ್ದು ಕರ್ನಾಟಕ ಯಕ್ಷಗಾನವೊಂದರ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದಲೇ ಎಂಬುದನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಈಗಾಗಲೇ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪಿತಾಮಹ ಎಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಶಾಂತಕವಿಗಳಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ದೊಡ್ಡಾಟದ ಪರಿಚಯವಿದ್ದಿತು. ಅಲ್ಲದೇ ಅವರು ಸ್ವತಃ ಕೀರ್ತನಕಾರರಾಗಿದ್ದರೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು. ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ಅನುವಾದಿತ *ಶಾಕುಂತಲ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾರಿಜಾತ, ಜಾವಳಿ, ದಾಸರ ಹಾಡುಗಳ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಇವೇ ಮಟ್ಟುಗಳು ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೊಂಡು ಸಂಗೀತ ನಾಟಕವೆಂಬ ಪರಂಪರೆಯ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಮೂಲವಾದವು. ಪಾರ್ಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ನೌಟಂಕಿ ಇಂದ್ರಸಭಾದಂತಹ ಮೆಲೊಡ್ರಾಮಾಗಳಿವೆ. ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತಮಾಷಾದಂತಹ ರಂಗಪ್ರಕಾರ ಹಾಗೂ ಕೀರ್ತನದಂತಹ ಅರೆರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳಿವೆ.

ಹೀಗೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಹಲವಾರು ಜನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಿದ್ದವು. ಹೊಸದಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೂ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆ ರಂಗಾಂಶವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅದು ಒಂದು ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಇದು ಒಂದೇ ಕಾರಣವೆಂದು ನನ್ನ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲ. ಹಲವು ಕಾರಣಗಳಲ್ಲಿ ಇದೂ ಒಂದು. ಭಾರತೀಯ ಪುರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಯುರೋಪಿನ ಇಟಾಲಿಯನ್ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉಗಮವಾದ ರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ

ಎಲಿಝಬೇಥನ್ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉಗಮವಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ರೀತಿಗೆ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿಹೋಲುತ್ತದೆ. ಅದು ಹೀಗೆ : ಇಟಾಲಿಯನ್ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ರಂಗಭೂಮಿ ಅನ್ನುವುದು ಮಧ್ಯಯುಗದ (ಚರ್ಚಿನ) ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸದೆ ಪೂರ್ತಿ ಹೊಸದಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಹಾಗೂ ಪ್ರತ್ಯಂತರ ರಂಗತಂತ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ಸ್ಥಾಯೀ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ. ಹೊಸ ಹೊಸ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದದ್ದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೆ. ಇದರಿಂದ ರಂಗ ಭೂಮಿ ಮಧ್ಯಯುಗದ ರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ಬೇರೆ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತೇನೋ ನಿಜ, ಆದರೆ ಎಲಿಝಬೆಥನ್ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯಂತೆ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ವೃತ್ತಿಪರವಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. 'ಕಾಮಿಡಿಯಾಡೆಲ್ ಆರ್ಟಾ' ದಂತಹ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳು ವೃತ್ತಿಪರವಾಗಿದ್ದರೂ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿಯಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಎಲಿಝಬೆಥನ್ ಯುಗದಲ್ಲಿ ರೂಪಗೊಂಡ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ರಂಗಭೂಮಿ ಮಧ್ಯಯುಗದ (ಚರ್ಚ)ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿನ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಬೆಳೆಯಿತು. ಆಗಿನ ಜನತೆ ಯಾವ ರಂಗಾಂಶಗಳಿಗೆ ರೂಢಿಗತರಾಗಿದ್ದರೋ ಅವುಗಳನ್ನು ಪೂರ್ತಿ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡದೇ ಅವುಗಳಿಗೆ ಹೊಸದೊಂದು ರೂಪು ಕೊಡುವುದರ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ವೃತ್ತಿಪರತೆಯನ್ನು ಬೆಳಸಿಕೊಂಡಿತು. ಅದರಂತೆ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಕೂಡಾ ತನ್ನ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಯೇ ಬೆಳೆಯಿತು.

ಆದ್ದರಿಂದ ಒಂದು ರಂಗಭೂಮಿ ವೃತ್ತಿಪರವಾಗಿ ತನ್ನ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಅದಾಗಲೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ರೂಢಿಗತವಾಗಿರುವ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಹೊಸ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಅವುಗಳಿಗೆ ರೂಢಿಗತರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪರಂಪರಾಗತ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೇ ಹೊಸತನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಅಂದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅದಕ್ಕೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಯಶಸ್ಸು ದೊರಕುತ್ತದೆ, ಉದ್ಯಮದ ಯಶಸ್ಸು ಕೂಡಾ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ನಮ್ಮ ರಂಗ ಪರಂಪರೆ ಬೆಳೆದುಬಂದ ಬಗೆಯ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡಲಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೩

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮ

ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಭಾರತದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮದ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಎರಡು : ೧. ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ (ಚಿತ್ರಚೌಕಟ್ಟು) ರಂಗಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಪ್ರವೇಶ, ೨. ಹಣ ಕೊಟ್ಟು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ರೂಢಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದದ್ದು. ಬ್ರಿಟೀಷ ಆಡಳಿತದ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಹಣ(ಪ್ರವೇಶಧನ) ಕೊಟ್ಟು ನೋಡುವ ರೂಢಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತೆರೆದ ರಂಗಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಗುಡಿಗುಂಡಾರಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವಾದರೂ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗ ಮಂದಿರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ತೆರೆದ ರಂಗಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲ ಬದಿಯಿಂದ ನೋಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ಒಂದು ರೀತಿ ಸಾಮೂಹಿಕ ತೊಡಗುವಿಕೆಯ ಗುಣವನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗ ಮಂದಿರಕ್ಕೆ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನ ಬಂದ ತಕ್ಷಣ ಆಡುವವ ಹಾಗೂ ನೋಡುಗನ ಮಧ್ಯೆ ಒಂದು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಗೋಡೆ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ತೆರೆದ ರಂಗಸ್ಥಳದ 'ಆಟ'ದ ಗುಣಮರೆಯಾಗಿ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ 'ಪ್ರದರ್ಶನ'ದ ಗುಣ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ವಿಕ್ರಯಿಸುವ ರೂಢಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಿದ್ದು ಬ್ರಿಟೀಷರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಹೊಸ ಕಂಜ್ಯೂಮರ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪರಿಣಾಮದಿಂದ. 'ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ'ಯನ್ನುವುದು ಈ ಮುಂದಿನ ಹಂತದ ಬೆಳವಣಿಗೆ.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟೀಷ ಆಡಳಿತದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ವಿವಿಧ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಬಂಗಾಲದ ಕಲಕತ್ತದಲ್ಲಿ, ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲು, ನಂತರ ಭಾರತದ ಇತರ ಪ್ರದೇಶಗಳ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಆಗಿನ ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು, ಮರಾಠಿ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳು, ಇಂದ್ರಸಭಾ ರಂಗಪರಂಪರೆ, ಇವು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆಧುನೀಕರಣದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಜನ್ಮತಾಳಿದ್ದವು. ಇವೆಲ್ಲಾ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ವೃತ್ತಿಪರತೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಈಗ ನಾವು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂದು ಕರೆಯುವ ರಂಗಪ್ರಕಾರ ಕೂಡಾ ಇವುಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದಲೇ ರೂಗೊಂಡಿದ್ದು. ಹೀಗಾಗಿ ಅಲ್ಲಿನ ಹೊಸ ರಂಗಕಲ್ಪನೆ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಮುಂದುವರೆದಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಬ್ರಿಟೀಷರ ಪ್ರಭಾವದ ಮೂಲಕ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿ ಆರಂಭಗೊಂಡ ಈ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿ ಮುಂದೆ ಕೆಲವೇ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನ ರಂಗಪ್ರಕಾರವನ್ನೇ ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ, ಪಾರ್ಸಿ ನಾಟಕ, ವ್ಯವಸಾಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂತಲೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ವೃತ್ತಿ'

ಅಥವಾ 'ವ್ಯವಸಾಯ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಉದ್ಯೋಗ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತ. ರಂಗಾಭಿನಯವನ್ನು ಒಂದು ಉದ್ಯೋಗವನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವದು ನಮ್ಮ ದೇಶಿಕ್ಕೆ ಹೊಸದು. ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡವರು ರಂಗಾಭಿನಯವನ್ನು ಉದ್ಯೋಗವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದರೂ ಅದು ಇತರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಉದ್ಯೋಗದಂತೆ ಕೇವಲ ಹೊಟ್ಟೆ ಹೊರೆಯುವ ವೃತ್ತಿ ಆಗಿರದೆ ಅದೊಂದು ಗೀಳು ಕೂಡಾ ಆಗಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಅಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯು ಒಂದು ಹೊಸ ರಂಗಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಕಾಲ ಉಳಿಯಲು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ 'ಪ್ರೊಫೆಶನಲ್ ಥಿಯೆಟರ್' ಎಂದು ಕರೆಯುವ ರೂಢಿಯೂ ಇದೆ.

ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮ :

ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬ್ರಿಟೀಷರು ನೇರವಾಗಿ ಈ ದೇಶದ ಆಡಳಿತದ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡ ನಂತರ ಇಲ್ಲಿಯ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದರು. ಬ್ರಿಟೀಷ ಆಡಳಿತದ ಈ ಕಾಲಾವಧಿಯನ್ನು ಭಾರತದ 'ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಯುಗ'೧, ಸಹಯೋಗದ ಯುಗ, ಭಾರತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂಕ್ರಮಣಕಾಲ ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ರೀತಿಯಿಂದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಗ್ರ ಭಾರತದ ಜನಜೀವನದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಹೊಸ ಕೋರ್ಟು ಕಛೇರಿಗಳಂತಹ ಆಡಳಿತ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ರೇಲ್ವೆ, ಅಂಚೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳಂತಹ ಸುಧಾರಣೆಗಳು, ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಮಾಧ್ಯಮದ ಬಳಕೆ, ಸತಿ ಪದ್ಧತಿ ನಿಷೇಧ, ಬಾಲವಿವಾಹ ನಿರ್ಮೂಲನೆ, ವಿಧವಾ ವಿವಾಹದಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸುಧಾರಣೆಗಳು ನಗರೀಕರಣ ಹಾಗೂ ಕೈಗಾರಿಕೀಕರಣಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಹೊಸ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಉಗಮ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಪ್ರಧಾನ ಮತ್ತು ಅಧೀನ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಆದ ಬದಲಾವಣೆ, ಸುಧಾರಣೆಗಳು ಬ್ರಿಟೀಷ್ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಡಳಿತದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿದೆ.

'ಹಿಂದೂ' ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಮೂಡಿದ್ದು ಇದೇ ಯುಗದಲ್ಲಿ. ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಹೀಗೆ ಹಲವಾರು ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದ ಹೊಸ ಹೊಸ ಚಿಂತನೆಗಳೂ, ರೂಪಗಳೂ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಡಳಿತದ ಬಳುವಳಿಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ಬದಲಾವಣೆ ಎನ್ನುವುದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಾರಾಸಗಾಟವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದರಿಂದ ಆದುದ್ದಲ್ಲ. ಅದು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿರೋಧಿಸುವ ವಿರುದ್ಧ ಸೆಳೆತಗಳ ಕರ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಆದದ್ದು. ಇಂತಹ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಹೊಸ ಹೊಸ ಕಲಾರೂಪಗಳು ಈ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿವೆ. ರವಿವರ್ಮನ ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಫಾಲ್ಕೆಯ ಸಿನಿಮಾ ಹಾಗೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಈ ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲಾರೂಪಗಳು ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದಿವೆ.

---

೧. K.K. Dutta, *Renaissance Nationalism and Social Change in Modern India*; Book land pvt. Ltd. Calcutta, (1965), Page 1.

ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಭಾರತದ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಭಾವಿಸುತ್ತ ಬಂದ ಬ್ರಿಟೀಷ ಆಡಳಿತ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಕ್ರಿ.ಶ. ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿತು. ಭಾರತದ ಆಗಿನ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ರೂಪಗೊಂಡಿದ್ದು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ, ಅದರ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಕಾಲದ 'ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಪರಂಪರೆ'[೨]ಯನ್ನು ಧಾರಣಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ, ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ನಾಟಕೀಯ ಘರ್ಷಣೆ (Dramatic Conflict)ಮತ್ತು ಪೌರಾತ್ಯ 'ರಸ'ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಗಳನ್ನು ಮೇಳೈಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

ಬ್ರಿಟೀಷರ ಆಡಳಿತದ ಪ್ರಭಾವ ಆದದ್ದು ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲು ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ. ಪ್ಲಾಸಿಕದನ (೨೧ ಜೂನ್ ೧೭೫೭)ದ ನಂತರ ಬ್ರಿಟೀಷರು ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಲರಾದರು. ಮುಂದಿನ ನೂರು ವರುಷಗಳಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಸಿಪಾಯಿ ದಂಗೆ (೧೮೫೭-೫೮)ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಈ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಅವರ ಆಡಳಿತ ಪ್ರಬಲವಾಯಿತು. ವಾರನ್ ಹೇಸ್ಟಿಂಗ್ಸ್ ಈ ದೇಶಕ್ಕೆ ಗೌರ್ನರ್ ಜನರಲ್ ಆಗಿ (೧೭೭೨-೮೫) ಬಂದ ನಂತರ ಹಲವಾರು ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಕಲ್ಕತ್ತದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಆರಂಭವಾದವು. ಈತನ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಕೋರ್ಟು ಕಛೇರಿ ಗಳಂತಹ ಆಡಳಿತಾತ್ಮಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಬಂಗಾಲದ ಜನತೆ ಕಂಡಿತು. ಈತನ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ವಿಲಿಯಂ ಜೋನ್ಸ್, ಕಾಲೆರ್‌ಬುಕ್, ಗಿಬ್ಬನ್, ಮ್ಯಾಕ್ಸ್‌ಮುಲ್ಲರ್ ಮುಂತಾದ ತಜ್ಞರಿಂದ ಒರಿಯಂಟಲ್ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಡೆದು ನಮ್ಮ ಹಿಂದೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು 'ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ' ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿದವು. ವಿಲಿಯಂ ಬೆಂಟಿಂಕ್, ಮೆಕಾಲೆ, ಅವರ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀತಿಗಳಿಂದ ಹಾಗೂ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಮಿಶನರಿಗಳ ಮೂಲಕ ಆಡಳಿತ ಹಾಗೂ ಉಚ್ಚ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆಯ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವ ಈ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಆಯಿತು. ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೮೫೭ರಲ್ಲಿ ಕಲ್ಕತ್ತವನ್ನೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಮುಂಬೈ, ಮದ್ರಾಸ್, ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದವು. ಹೀಗೆ ಆಗ ಸಂಸ್ಕೃತೀಕರಣ (Sanskritization) ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯೀಕರಣ (Westernization)ಗಳ ಚಿಂತನೆಗಳು ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಚಿಂತಕರನ್ನು ರೂಪಿಸಿದವು. ರಾಜಾರಾಮ ಮೋಹನ ರಾಯ್, ಈಶ್ವರ ಚಂದ್ರ ವಿದ್ಯಾಸಾಗರ್, ವಿವೇಕಾನಂದ, ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಬಂಕಿಮ್ ಚಂದ್ರ ಚಟರ್ಜಿ, ಮುಂತಾದವರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.

ಬ್ರಿಟೀಷರ ಆಡಳಿತದ ಫಲವಾಗಿ ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ, ಅದರಲ್ಲೂ ಕಲ್ಕತ್ತದಲ್ಲಿ 'ಭದ್ರಲೋಗ'[೩] ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಹೊಸ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ವರ್ಗವೊಂದು ಉದಯವಾಯಿತು. ಈ ಬುದ್ಧಿವಂತ ಜನತೆಯೇ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೆತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂದಿದ್ದರು. ಹಾಗೆಯೇ

---

೨. ಪ್ರೊಸಿನಿಯಂ ರಂಗ ಪರಂಪರೆ ಬಗ್ಗೆ ಅಧ್ಯಾಯ ೧ ನೋಡಿ.

೩. The bhadralok's role was to lead in their eyes it was proper that they should be the political class, that they should dominate the learned professions that they should control the institutions of education and that they should provide Bengal with its music, art and literature as that they should be accorded honour in village and town of the respectable people.

J.H. Broomfield, 'The Regional elites' *A Theory of Modern Indian History* Metcalf, seagull, Calcutta, 1992, page 138.

ಬಂಗಾಲದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆರಂಭದ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಇವರ ಪಾತ್ರ ಮಹತ್ತರವಾದದ್ದು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದು ಈ ಜನತೆಯೇ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಈ 'ಭದ್ರಲೋಗ್' ವರ್ಗದ ಜನತೆಗೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಆಗ ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ 'ಜಾತ್ರಾ' ಎಂಬ ಜನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರ ಒರಟಾಗಿ ಕಂಡಿತು. ಆಗ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳೂ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವೇನಿದ್ದರೂ ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯಾಸಕ್ತಿಯ ಕೃತಿಗಳಾಗಿ ವಿದ್ವಜ್ಜನರ ಮಧ್ಯ ಉಳಿದಿದ್ದವು. ನಾಟಕ ರಚನೆಯಂತೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿಂತು ಹೋಗಿತ್ತು. ಬಂಗಾಲವು. ಸೇರಿದಂತೆ ಇತರ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೯ನೆ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಅಲ್ಲೊಂದು ಇಲ್ಲೊಂದು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷಾಂತರ ರೂಪಾಂತರಗಳು ಆಗಿದ್ದವು. (ಉದಾ : ೧೬ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಿಂಗಾರಾರ್ಯನ *ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿದಾ* ಎಂಬ ಹರ್ಷನ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ***ರತ್ನಾವಳಿಯ*** ಭಾಷಾಂತರವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.) ಆದರೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕ ರಚನೆಗಳಾಗಿದ್ದಿಲ್ಲ. ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನವೆಂಬುವುದು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪುರಾಣ ಕತೆಗಳನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿದ ಜನಪದ ರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಚಲಿತವಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಸ್ಥಗಿತಗೊಂಡ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಚಾಲನೆ ದೊರೆತದ್ದು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನ ಹಾಗೂ ಆ ನಾಟಕಗಳ ವೀಕ್ಷಣೆಯಿಂದ. ಇದರ ಮೊದಲ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದವರು ಬಂಗಾಲದ 'ಭದ್ರಲೋಗ್'ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲ್ಪಡುವ ರಾಮನಾರಾಯಣ ತಾರಕರತ್ನೆ, ಮೈಕೆಲ್ ಮಧುಸೂಧನ ದತ್ತ, ದೀನ ಬಂಧು ಮಿತ್ರ, ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಗೋರ್ ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕರು.

ಬಂಗಾಲಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರೆತದ್ದು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೮ನೇ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಿಂದ ಆರಂಭಗೊಂಡ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ, ಹಾಗೂ ತನ್ಮೂಲಕ ೨೦ ನೇ ಶತಮಾನದ ಅವಧಿಯ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡ ಹಲವಾರು ರಂಗಮಂದಿರಿಗಳಿಂದ. ಇದಕ್ಕೆ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಾನ ಕಲ್ಕತ್ತ.

'೧೭೭೯ ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕಲ್ಕತ್ತದಲ್ಲಿ ರಂಗಮಂದಿರ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡು ಅಲ್ಲಿ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಯುಗದ ನಟಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದರ ಬಗ್ಗೆ ದಾಖಲೆಗಳು ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ.'[೪]

ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬ್ರಿಟೀಷರ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಡಳಿತ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಬ್ರಿಟನ್‌ನಿಂದ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಬೆಳೆಯಿತು. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಲ್ಕತ್ತದಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿದ ಈ ವರ್ಗದ ಜನರು ತಮ್ಮ ಮನರಂಜನೆಗೊಸ್ಕರ ಸಹಜವಾಗಿಯೆ ತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮಾದರಿಗಳನ್ನೇ ಬಯಸಿದರು. ಏಕೆಂದರೆ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಈ ಹಿಂದೆ ಬಂದ 'ವಸಾಹತುಶಾಹಿ'

೪.ಕಿರಣ್‌ಮೋಹ್‌ರಾಯ್, *ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ* (ಅನು) ಡಾ. ಎಚ್. ಕೆ. ರಂಗನಾಥ, ನ್ಯಾಶನಲ್ ಬುಕ್ ಟ್ರಸ್ಟ್, ಇಂಡಿಯಾ ದೆಹಲಿ, ೧೯೯೪, ಪುಟ ೧೦.

ಮುಸಲ್ಮಾನರಂತೆ ಈ ಜನರಿಗೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಜೊತೆ ಬೆರೆಯುವ ಇಚ್ಛೆಯಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಅವರ ಉದ್ದೇಶವೂ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರದೇನಿದ್ದರೂ ವ್ಯಾಪಾರ, ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವ ಆಡಳಿತ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿ ನೆಲೆಯೂರುವ ಉದ್ದೇಶ ಅವರದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕತಿ ಅನ್ನುವಂಥದ್ದು ಅವರಿಗೆ ತಮ್ಮ ದೇಶದಿಂದಲೇ ಆಮದು ಆಗಬೇಕು ಹೀಗೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ತಮ್ಮ ದೇಶದ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಇಚ್ಛೆಪಟ್ಟರು.

`ಸುದೀರ್ಘವಾದ ತಮ್ಮದೇ ರಂಗಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಪಡೆದ ಈ ಜನರಿಗೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಆಗ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಜನಪದ 'ಜಾತ್ರಾ'ದಂತಹ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳು `ಒರಟೊರಟಾಗಿ' ಕಂಡವು.'[೫] ಹೀಗಾಗಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಿಂದಲೇ ರಂಗ ತಂಡಗಳನ್ನು ಕರೆಯಿಸಿಕೊಂಡು ಕಲ್ಕತ್ತದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಂಥ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗಾಗಿ ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು.

ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ರಂಗಮಂದಿರದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅವು ತೆರೆದ ರಂಗಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲೇ ಒಂದು ಸಾಮೂಹಿಕ ಕ್ರಿಯೆ ಆಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಬ್ರಿಟನ್ನೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಅದಾಗಲೇ ತೆರೆದ ರಂಗಸ್ಥಳಗಳ ಪರಂಪರೆ ಕೊನೆಗೊಂಡು ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಪರಂಪರೆ ಪ್ರಚಲಿತ ಗೊಂಡಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಸ್ಥಾಯಿ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಅದಾಗಲೇ ಬ್ರಿಟನ್ನಿನ ಹಲವಾರು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡಿದ್ದವು. (ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಶೈಲಿಯ ಶೇಕ್ಸಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳಿಗಾಗಲೀ, ಸೆಂಟಿಮೆಂಟಲ್ ಕಾಮಿಡಿ, ರಿಸ್ಟೋರೇಶನ್ ಅಥವಾ ಮೇಲೋಡ್ರಾಮಾ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ರಂಗಮಂದಿರ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ತೀರಾ ಅವಶ್ಯವೆಂದು ಆಗ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿತ್ತು.) ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಗ ಅಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಭ್ರಮೆ (Realistic Illution) ಹುಟ್ಟಿಸುವ ರಂಗಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಬೆಳೆದಿತ್ತು. ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಶೈಲಿ ಹಾಗೂ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ವಿವಿಧ ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಪ್ರೊಸೀ**ನಿಯಂ** ಮಾದರಿಯ ರಂಗಮಂದಿರ ತೀರಾ ಅವಶ್ಯ. ನಮ್ಮ ಯಾವುದೇ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಹಾಗೂ ಜನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಅಥವಾ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಚಿತ್ರಿತ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲೇನಿದ್ದರೂ ಮಾತು, ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ನೃತ್ಯಗಳಿಂದೊಳಗೊಂಡಿದ್ದ ಅಭಿನಯ, ಹಾಗೂ ಕಕ್ಷಾ ವಿಧಾನದಿಂದ ವಿವಿಧ ರಂಗಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಲೋಕಧರ್ಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದೆಯಾದರೂ ಅದು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ನಾಟ್ಯ ಧರ್ಮಿ ಶೈಲಿಯನ್ನು.

---

೫. ಬ್ರಿಟೀಷರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಆಡಳಿತಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ, ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆಗಿನ ರೀತಿಗಳು ಇನ್ನೂ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಪಾಳೇಗಾರಿಕೆಯ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೇ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳೂ 'ಒರಟಾಗಿ' ಕಂಡವು. ಅದಾಗಲೇ ಆಧುನಿಕತೆಯತ್ತ ದಾಪುಗಾಲು ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದ ಯುರೋಪಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಎದುರಿಗೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇನ್ನೂ ಬಿಗಿಯಾದ 'ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ' ವಾಗಿ ಬ್ರಿಟೀಷರಿಗೆ ಕಂಡುಬಂತು. ಇದೊಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಿಪರ್ಯಾಸ. ಹೀಗಾಗಿ ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬ್ರಿಟೀಷ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲ್ಲಿ ತರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿತು.

ಆಗ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ ನಮ್ಮ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ನಾಟಕೀಯ ಭ್ರಮೆ (Dramatic illusion) ಅನ್ನುವುದನ್ನು ಶೈಲಿಕೃತ, ನಿರೂಪಣಾತ್ಮಕ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತ ಒಡೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫ ನೇ ಶತಮಾನದ ನಂತರ ರೂಪಗೊಂಡ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕೀಯ ಭ್ರಮೆ (Dramtic illusion) ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಪರಂಪರೆ ಪೋಷಿಸುವಂಥದ್ದು. ಮುಂದೆ ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್, ಮೆಯರ್‌ಹೋಲ್ಡ್ ಮುಂತಾದ ರಂಗತಜ್ಞರು ಈ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಒಡೆಯುವ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಚಳುವಳಿ ಹೂಡಿದ ವಿಷಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. (ಅದರ ವಿವರವಾದ ಚರ್ಚೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಸ್ತುತ). ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದ್ದಿಷ್ಟೇ; ಬ್ರಿಟೀಷರು ತಮಗಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಪ್ರವೇಶ ಕಲ್ಕತ್ತದಲ್ಲಿ ಆಗ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲೇ ಹೊಸ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಹಾಗು ಆಕರ್ಷಣೆಗೂ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿಯೇ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಕಲ್ಕತ್ತೆಯೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಭಾರತದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಈ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಆಕರ್ಷಿತವಾದಗ್ಯೂ ಕೂಡಾ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂಗೆ ಮೀರಿದ ಗುಣವನ್ನೂ ಪಡೆದಿದೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆರಂಭದ ಘಟ್ಟದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಗುಣಧರ್ಮವನ್ನು ಪೋಷಿಸುವ ಹಾಗೂ ಒಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆದೆ ಇರುತ್ತದೆ.[೬] ಇದು ಪೌರಾತ್ಯ ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಮೇಳೈಸಿಕೊಂಡುದರಿಂದ ಬಂದದ್ದು.

ಹೀಗೆ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿಂದಾಗಿ ಕಲ್ಕತ್ತದಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟೀಷರು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೮ನೇ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಿಂದ ಕ್ರಿ. ಶ. ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ವರೆಗೆ ಹಲವಾರು ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಸಿದರು. ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಅದಾಗಲೇ ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದ ಡ್ರೆರಿಲೆನ್, ಕಾವೆಂಟ್‌ಗಾರ್ಡನ್, ಮುಂತಾದ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲೇ ಅವರು ಕಟ್ಟಿಸಿದರು. ಹಾಗೆ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಫ್ಲೀಲರ್ ಪ್ಲೇಸ್ ರಂಗಮಂದಿರ, ಡಂ ಡಂ ರಂಗಮಂದಿರ, ಅಥೇನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರ, ಚೌರಂಗಿ ರಂಗಮಂದಿರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.

ಮೊದಮೊದಲು ಕಲ್ಕತ್ತದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡ ಈ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಅಧಿಕಾರಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರವೇಶವಿತ್ತು. ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆದು ಮಾನ್ಯತೆ ಗಳಿಸಿದ ಬಂಗಾಲದ `ಭದ್ರಲೋಗ್'ಜನತೆಗೂ ಈ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಪ್ರವೇಶ ದೊರೆಯಿತು.

---

೬. ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ನಟನೊಬ್ಬ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ಪಾತ್ರದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸ್ವಗತ ಮಾತಾದ 'ಟು ಬಿ ಆರ್ ನಾಟ್ ಟು ಬಿ' ಎಂಬುದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಲೋಕಧರ್ಮಿ ರೀತಿಗೂ ಅದೇ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ನಟ ಆ ಮಾತನ್ನು ತನ್ನ ಶೈಲಿಕೃತ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಉಚ್ಚಕಂಠದಿಂದ ನುಡಿಸುವುದಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ನಮ್ಮ ನಟ ಶೈಲಿಕೃತ ಮಾತಿನ ರೀತಿಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಆತ ಈಗ ಇರುವುದು ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಹೀಗಾಗಿ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಂವಹನದ ಅರ್ಥ ಬೇರೆ ರೂಪ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಆದಾಗಲೇ ಅವರ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಧನವೂ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿತ್ತು. (ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರನ ಕಾಲದಲ್ಲೆ ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ಹಣಕೊಟ್ಟು ನಾಟಕ ನೋಡುವ ರೂಢಿ ಬೆಳೆದಿತ್ತು.) ಇದು ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಗೆ ಹೊಸದು. ಈ ರೂಢಿ ಬೆಳೆಯಲು ಕಾರಣ ಹೊಸ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಉದಯ ಹಾಗೂ ಹೊಸ ಉಪಭೋಕ್ತಾ (Consumer) ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಇದೇ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಮುಂದೆ ಮುಂಬೈಯಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿದ 'ಪಾರ್ಸಿ' ಎಂಬ ಜನರಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಒಂದು ಉದ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗವಾಸ್ತುವಿನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೇ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರೇರಣೆಯಾದದ್ದು. ಹೀಗೆ ಬಂಗಾಲಿ 'ಭದ್ರಲೋಗ್'ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಪರಿಚಯವಾದೊಡನೆ ಅದರಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಕಾರರೂ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳೂ ರೂಪಗೊಂಡರು. 'ಮುಂದೆ ಅವರು ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾದ ರಂಗಪರಂಪರೆಯನ್ನೊಂದು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದರಾದರೂ ಅವರು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದು ಈ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಪರಂಪರೆಯನ್ನೇ.'[2]

ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಕತ್ತೆಯ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೆರಾಸಿಮ್ ಲೆಬೆಡೆಫ್ ಎಂಬ ರಷ್ಯಾದ ಯಾಂತ್ರಿಕನು ನಡೆಸಿದ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಅಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಈತನ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಭಿನ್ನವಾದ ದಾಖಲೆಗಳಿವೆ ಈತ "ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೭೮೭ರಲ್ಲಿ ಕಲ್ಕತ್ತಕ್ಕೆ ಬಂದು ಬಂಗಾಲಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಲಿತು ಅದೇ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸಿದನು. ಈತ ತನ್ನ ಬಂಗಾಲಿ ಶಿಕ್ಷಕ ಗೋಲಖನಾಥ ಎಂಬಾತನ ಜೊತೆಗೂಡಿ *ದಿ ಡಿಸ್‌ಗೈಸ್* ಹಾಗೂ *ಲವ್ ಈಸ್ ದಿ ಬೆಸ್ಟ್ ಡಾಕ್ಟರ್* ಎಂಬ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬಂಗಾಲಿ ಭಾಷೆಗೆ ಅನುವಾದಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಂಗಾಲಿ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ಸಹ ಸೇರಿಸಿ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೯೫ ನವಂಬರ ೨೭ ರಂದು ದೇಶಿಯ ನಟನಟಿಯರನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡೇ ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ."[೮]

ಹೆರಾಸಿಮ್ ಲೆಬೆಡಾಫ್‌ನು ನವಂಬರ್ ೨೭, ೧೭೯೫ರಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕದ ಮಾದರಿಯಾಗಿತ್ತೆಂದು ಡಿ. ಬಿ. ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಈತನ ಪ್ರಯೋಗದ ಬಗ್ಗೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ:

> ೧೭೯೫ರಲ್ಲಿ ಗೆರಾಟಿನ್ ಲೆಬೆಡೆಫ್ (Geratin Lebedef) ಎಂಬ ರಷ್ಯಾ ದೇಶದ ಉತ್ಸಾಹಿ ನಟ ಬಂಗಾಲಿ ಥಿಯೇಟರನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆ ನಾಟಕವನ್ನಾಗಿ ಒಂದು ಸಂಗೀತ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ

---

೭. ``Before it could develop an indegenous tradition the Bengali theatre slavishly imitated the proseenium tradition of the ninententh century theatre in English "
Rustum Bharucha, *Rehersals of Revolution*, segull boobs, Calcutta, 1983, p. 9.

೮. ಕಿರಣ್ ಮೊಹ್ ರಾಯ್;*ಬಂಗಾಲಿ ಥಿಯೇಟರ್*, ಅನುವಾದ ಎಚ್.ಕೆ. ರಂಗನಾಥ, ನ್ಯಾಷನಲ್ ಬುಕ್ ಟ್ರಸ್ಟ್, ನವದೆಹಲಿ,೧೯೬೪, ಪು.೧೫.೧೬.

(27-11-1795)ಲೆಬೆಡಾಫ್ ತನ್ನ ಬಂಗಾಲಿ ಅಧ್ಯಾಪಕ ಗೋಲಖನಾಥರ ಜೊತೆಗೂಡಿ *ಜಗನ್ನಾಥ ತರ್ ಪಂಚಾನನ್* ಎಂಬ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ. ಭರತ್ ಚಂದ್ರ ರೆ ಅವರ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ *ವಿದ್ಯಾ ಸುಂದರ* ಎಂಬ ಗೀತ ರೂಪಕವನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯದ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕವನ್ನಾಗಿಸಿದ. ಗೆರಾಟಿನ್ ಲೆಬೆಡಾಫ್ ಅವರ ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಯಾತ್ರಾ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.[೯]

ಲೆಬೆಡಾಫ್‌ನ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಷ್ಟೇ: ಆಧುನಿಕ ರಂಗ ಭೂಮಿಯೊಂದರ ಅನ್ವೇಷಣೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಆಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳ ಜೊತೆಗೆ `ಭಾರತೀಯತೆ'ಯ ಸ್ವರೂಪದ ಅನ್ವೇಷಣೆಯೊಂದನ್ನು ಆತ ನಡೆಸಿರಬಹುದು. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ರುಸ್ತುಂ ಭರುಚಾ ಕೂಡಾ ಹೀಗೆ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾರೆ. "Lebedeff's attempt to indianize there plays adapting the charecters and introducing expert of Hindustani music were daring innovations"[೧೦]

೧೮ನೇ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧ ಹಾಗೂ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಆದಾಗಲೇ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಜನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರ 'ಜಾತ್ರಾ'ವೂ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನರಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿನೀಡಿದವು. ಇದೇ ರೀತಿ ಮುಂದೆ ರೂಪಗೊಂಡ ಪಾರ್ಸಿ, ಮರಾಠಿ, ಹಾಗೂ ಭಾರತದ ಇನ್ನಿತರ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರೋಸೀನಿಯಂ ಪರಂಪರೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಆಯಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಜನಪದ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಆಧುನಿಕತೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಒಂದು 'ಭಾರತೀಯತೆ'ಯ ಗುಣವುಳ್ಳ ರಂಗಭೂಮಿ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿದವು .ಆದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟವಾದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ' ಯ ಗುಣ ಬಂದದ್ದು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ.

೧೮ನೇ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಇಂಗ್ಲೀಷರ ಹಾಗೂ ಲೆಬೆಡೆಫ್‌ನ್ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ನಂತರ ಬಂಗಾಲೀ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಹೊಸ ಚೈತನ್ಯ ಬಂದದ್ದು ೩೦-೪೦ ವರುಷಗಳ ನಂತರ. ೧೮೩೫ ರಲ್ಲಿ ನವೀನ್ ಚಂದ್ರಬಸು ಎಂಬಾತ ವಿದ್ಯಾಸುಂದರ ಎಂಬ 'ಜಾತ್ರಾ'ದ ರಂಗ ರೂಪವನ್ನು ತನ್ನ ಮನೆಯ ಪ್ರಾಂಗಣವನ್ನೇ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ. ಮುಂದೆ ಇದೇ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಕತ್ತ ಮತ್ತು ಅದರ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲು ಪೂರ್ಣ

---

೯. ಡಾ. ಡಿ. ಬಿ. ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ್, *ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳು* ಪ್ರತಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು, 1990, ಪುಟ 21-22

೧೦. Rustum Bharuch, ***Rehersals of Revolution,*** Seagull Books, Calcutta, 1983, P. 8.

ಪ್ರಮಾಣದ ಬಂಗಾಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ನವೀನ್ ಚಂದ್ರ ಬಸು ಎಂಬಾತನದು. "೧೮೩೫ ರ *ವಿದ್ಯಾಸುಂದರ* ಪ್ರದರ್ಶನದ ನಂತರ ಹೊಸ ಖಾಸಗಿ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಏರಿತು".[೧೧]

ಬ್ರಿಟೀಷರು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಿಗೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕರಿಗೆ ಪ್ರವೇಶವಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಏನಿದ್ದರೂ ವಿಶೇಷ ಆಹ್ವಾನಿತ 'ಭದ್ರಲೊಗ್' ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರವೇಶವಿತ್ತು. ೧೮೭೭ ರಲ್ಲಿ 'ನ್ಯಾಷನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್' ಕಲ್ಕತ್ತದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡ ನಂತರ ಸಾರ್ವಜನಿಕರಿಗೆ ಪ್ರವೇಶ ದೊರಕಿತು. ಅದರೊಂದಿಗೆ ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಕಾರರಿಂದ ಹಾಗೂ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟ ಸ್ವರೂಪ ಪಡೆಯಿತು. ರಂಗ ಭೂಮಿಯನ್ನು ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಪ್ರಚೋದನೆ ದೊರೆತದ್ದು ಈ ರೀತಿ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಸಾರ್ವಜನಿಕರಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡು ನಂತರವೇ. ಹೀಗಾಗಿ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್, ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಫಿ, ಶಿಶಿರ ಬಾದುರಿ ಮುಂತಾದ ವೃತ್ತಿಪರ ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತ ನಟರ ತಂಡವೇ ಹೊರಬಂದಿತು. ಹೀಗೆ ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧಕ್ಕಾಗಲೆ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ವೃತ್ತಿಪರತೆಯ ಒಂದು ಗಟ್ಟಿ ರಂಗಪ್ರಕಾರವನ್ನೇ ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿಕೊಂಡಿತು.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಸ್ಥಗಿತಗೊಂಡ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಕ್ರಿಯೆ ಈ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಆಗಿನ ಆಧುನಿಕ ಬಂಗಾಲಿ ನಾಟಕ ರಚನಾಕಾರರಿಗೆ ಮೂರು ಮಾದರಿಗಳು ಎದುರಿಗಿದ್ದವು (೧) ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಗಳು, ಅದರಲ್ಲೂ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳು, (೨) ಜನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರ 'ಜಾತ್ರಾ', ಹಾಗೂ (೩) ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದ ರೂಪಾಂತರಗಳೇ ಇದ್ದವು. ನಂತರ ನಮ್ಮದೇ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದರು. ಮುಂದೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೂ ಆಯ್ದುಕೊಂಡರು.

ಬಂಗಾಲಿ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಮೈಕೆಲ್ ಮಧುಸೂದನ ದತ್ತ (೧೮೨೪-೭೩) ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖರು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಲವೇ ಹೆಚ್ಚಿದ್ದ ಇವರು *ಶರ್ಮಿಷ್ಠಾ*, *ಪದ್ಮಾವತಿ* ಮುಂತಾದ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ, *ಕೃಷ್ಣಕುಮಾರಿ*ಯಂತಹ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ *ಎಕೈಕ ಬೋಲೆ ಸಭ್ಯತಾ ?*, *ಬುರೊ ಸಲಿಕರ್ ಘರೇ ರೋನ್* ಎಂಬ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವುಳ್ಳ ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಬರೆದರು.

ಬಂಗಾಲಿಯ ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕವೆಂದರೆ *ಕುಲೀನಕುಲ ಸರಸ್ವ* ಇದನ್ನು ರಚಿಸಿದವರು ರಾಮನಾರಾಯಣ ತಾರಕ ರತ್ನೆ (೧೮೨೨-೧೮೮೬) ಇದೊಂದು ಪ್ರಹಸನ. ಕುಲೀನರನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡುವುದೇ ಇದರ ಉದ್ದೇಶ.

---

೧೧. ಕಿರಣ್ ಮೋಹ್ ರಾಯ್, *ಬಂಗಾಲಿ ಥಿಯೇಟರ್* (ಅನು) ಎಚ್. ಕೆ. ರಂಗನಾಥ, ನ್ಯಾಷನಲ್ ಬುಕ್ ಟ್ರಸ್ಟ್, ನವದೆಹಲಿ, ೧೯೭೪. ಪು. ೧೬.

ಬಂಗಾಲಿಯ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಕಾರ ದೀನ ಬಂಧು ಮಿತ್ರಾ (೧೮೩೦-೧೮೭೩) ಇವರ ನೀಲದರ್ಪಣ (೧೮೬೦) ಎಂಬನಾಟಕ ಬ್ರಿಟೀಷರ ದೌರ್ಜನ್ಯದ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡೆದ್ದ ವಸ್ತುವುಳ್ಳ ನಾಟಕ. ಕೆಳವರ್ಗದ ರೈತಾಪಿ ಜನಗಳ ಮೇಲೆ ನೀಲಿ ಬೆಳೆಗಾರರ ಮಾಲೀಕರಾದ ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಶ್ರೀಮಂತ ವರ್ಗದವರು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಶೋಷಣೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ನಾಟಕ ಇದಾಗಿದೆ. ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ', ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಹೋರಾಟದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಈ ನಾಟಕ ಆಗ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಹೆಜ್ಜೆಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ ಈ ರೀತಿ ಇದೆ :

ಶ್ರೀ ರೋಗ್ ಒಬ್ಬ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಬೆಳೆಗಾರ. ರೈತನ ಮಗಳಾದ ಕ್ಷೆತ್ರೊಮೊನಿ ಎಂಬ ಹುಡುಗಿಯ ಕೈ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಆ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಹೀಗೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ :

ರೋಗ್ : ಮುದ್ದು ಹುಡಿಗಿ ಬಾ ನನ್ನ ಬಳಿಗೆ

ಕ್ಷೆತ್ರೊಮೊನಿ : ಸಾಹೇಬಾ ನೀವು ನನ್ನ ತಂದೆ ಬಿಡಿ ನನ್ನನ್ನು ಹೊಗಲು ಬಿಡಿ (ರೋಗ್‌ನ ಕೈ ಹಿಡಿದು ಬೇಡುತ್ತಾಳೆ) ದಯವಿಟ್ಟು ನನ್ನನ್ನು ಹೋಗಲು ಬಿಡಿ ನೀವು ನನ್ನ ತಂದೆ.

ರೋಗ್ : ನಾನು ನಿನ್ನ ಮಗುವಿನ ತಂದೆಯಾಗ ಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ಬಾ ನನ್ನ ಹಾಸಿಗೆಗೆ ಇಲ್ಲವಿದ್ದರೆ ನಿನ್ನ ಹೊಟ್ಟೆಗೆ ಒದೆಯುತ್ತೇನೆ.

ಕ್ಷೆತ್ರೊಮೊನಿ : ಒಹ್ ನನ್ನ ಮಗು ಸಾಯುತ್ತದೆ ನಾನೀಗ ಗರ್ಭಿಣಿ ನನ್ನ ಮೇಲೆ ಕೃಪೆ ಇಡಿ. ದಯಮಾಡಿ ನನ್ನನ್ನು ಹೊಗಲು ಬಿಡಿ ನಾನು ಗರ್ಭಿಣಿ.

. . . .

....

ನಂತರದ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ತೊರಾಫ್ ಎಂಬ ರೈತ ಮತ್ತು ಗೋಲಾರ್ ಬಸುವಿನ ಮಗ ಬರುತ್ತಾನೆ. ತೊರಾಫ್ ರೋಗ್‌ನನ್ನು ಸದೆ ಬಡೆಯುತ್ತಾನೆ. [೧೨]

ಈ ರೀತಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡೋ ಅಥವಾ ಪೌರಾಣಿಕ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಬ್ರಿಟೀಷ್ ದೌರ್ಜನ್ಯವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ನಾಟಕಗಳು ಮುಂದೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಬಂದವು.

---

೧೨. ಅದೇ. ಪು. ೨೧-೨೨.

ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಲದ ಈ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವೃತ್ತಿ ಪರವಾದ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರೆಂದರೆ ಗಿರೀಶ್ ಚಂದ್ರ ಘೋಷ್ (೧೮೪೪-೧೯೧೨), ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಫಿ (೧೮೫೦-೧೯೦೯) ಮತ್ತೂ ಶಿಶಿರ ಬಾದುರಿ (೧೮೮೯-೧೯೫೯). ಈ ಮೂವರು ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟರಾಗಿದ್ದು ಸ್ವದೇಶೀಯ ಹಾಗೂ ವಿದೇಶಿಯರಿಂದಲೂ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಪಡೆದಿದ್ದರು. ಇವರಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ್ ಚಂದ್ರ ಘೋಷ್ ನಟರು, ನಾಟಕಕಾರರೂ ಹೌದು. ಇವರೆಲ್ಲರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟೀಷರ ಎಲ್ಲ ರಂಗತಂತ್ರಗಳೂ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದ್ದವು. ಘೋಷರು ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಆಧುನಿಕ ಸ್ವರೂಪಕೊಟ್ಟು, ಅದನ್ನೊಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲೆಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಜನರತ್ತ ಕೊಂಡೊಯ್ದರು. ಇವರು ಆಗಿನ ಬಂಗಾಲದ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು.

ಕಲ್ಕತ್ತದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆಯುವ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಪಾರ್ಸಿ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆ, ಮರಾಠಿ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಕಳಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿದೆ. ಇದನ್ನೇ ನಾವು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳಿಗೆ ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮರಾಠಿ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಹೊಸ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ ಪಾರ್ಸಿರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಗಶೀಲವಾಗಿತ್ತು. ಅದು ಕೇವಲ ಪಾರ್ಸಿಕಂಪನಿಗಳಂತೆ ಹಣಗಳಿಸುವ ದೃಶ್ಯವೈಭವದ ಒಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗಪ್ರಕಾರವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಮುಂದೆ ನಾವು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬ ರಂಗಪ್ರಕಾರದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಈ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯಲ್ಲಿಯೂ, ಒಂದು ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ನಮ್ಮ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳೂ ಇದ್ದವು ಎಂಬುದು ಒಂದು ಮಗ್ಗುಲಿನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾತ್ರ.

ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಉಗಮ :

೧೮ನೇ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಲದ ಕಲ್ಕತ್ತದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಅದೇ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಮುಂಬೈಯಲ್ಲಿಯೂ ಬ್ರಿಟೀಷರ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿತ್ತು. ಇಡೀ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು ಬ್ರಿಟೀಷರ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ನೇರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ 'ಪಾರ್ಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯಿಂದ ಹಾಗೂ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದ ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ. ನಿಜ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದ ವೃತ್ತಿಪರತೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿ ಕೊಂಡದ್ದು ಈ ಎರಡು ರಂಗಭೂಮಿಗಳೇ. ಮುಂದೆ ಈ ಎರಡು ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಪ್ರಭಾವವೇ ಭಾರತದ ಇತರ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ದಕ್ಷಿಣದ ಪ್ರದೇಶಗಳ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲಘಟ್ಟವಾದ 'ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ'ಗೆ ಬಂಗಾಲದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಪ್ರೇರಣೆ

ಪರೋಕ್ಷವಾದದ್ದು, ಆದರೆ ಪಾರ್ಸಿಕಂಪನಿ, ಮತ್ತು ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವ ನೇರವಾದದ್ದು. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಎರಡೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಪರಿಚಯ ಇಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳೋಣ.

ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ :

ಕಲ್ಕತ್ತದಲ್ಲಿ 'ಭದ್ರಲೋಗ್' ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಬುದ್ಧಿವಂತ ಜನರು ಆಧುನಿಕರಣವನ್ನು ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದಂತೆ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಮುಂಬೈನಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿರುವ, ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ಚತುರರಾದ, ಬುದ್ಧಿವಂತ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತ ಪಾರ್ಸಿ ಜನಾಂಗ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿತು. ಮೊದಲಿಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ತೆರೆದು ಕೊಂಡವರೆಂದರೆ ಎಲಿಫಿನ್ ಸ್ಟನ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಸಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಈ 'ಪಾರ್ಸಿ' ಜನಾಂಗವೇ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಹೀಗಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಿಚಯ ಅವರಿಗಾಯಿತು. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಅವರು ಆಗಾಗ ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಪಾರ್ಸಿ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆ ಕೂಡಾ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದದ್ದು ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಪರಂಪರೆಯಿಂದಲೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸ ಬೇಕು. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೭೭೬ ರಲ್ಲಿಯೇ ಲಂಡನ್ನಿನ ಡ್ರೇರಿಲೇನ್ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಹೋಲುವ 'ಬಾಂಬೆ ಅಮೇಚೂರ ರಂಗ ಮಂದಿರ' ಎಂಬ ರಂಗಮಂದಿರ ಬಾಂಬೆ ಗ್ರೀನ್ ಎಂಬ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡಿತ್ತು.[೧೩] ಎಂದು ದಾಖಲೆಗಳು ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೀಷರ ಪ್ರಹಸನ,. ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತೂ ಆಗಾಗ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳೂ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಬ್ರಿಟೀಷರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಳ ಇದಾಗಿತ್ತು. ಇಲ್ಲಿಯ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ನಂತರ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟೀಷರ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಆಗಾಗ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಪಾರ್ಸಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಚಾಲನೆ ದೊರೆತದ್ದು ೧೮೪೨ರ ನಂತರ ಅದು ಜಗನ್ನಾಥ ಶಂಕರ ಸೇಠ ಎಂಬಾತ ಗ್ರ್ಯಾಂಟ ರೋಡ್‌ನಲ್ಲಿ ಸ್ವಂತ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಸಿದ ಮೇಲೆಯೇ. ಇದೇ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲೇ ಮರಾಠೀ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪಿತಾಮಹ ವಿಷ್ಣುದಾಸ ಭಾವೆ ತನ್ನ ಆರಂಭದ ಕಾಲದ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡಿರುವುದಾಗಿ ದಾಖಲೆಗಳು ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ.[೧೪]

---

೧೩. The earliest proscenium arch theatre to be built in Bombay was the Bombay Ameture Thatre situated on the Bombay Green in 1776. It was modelled on London's Drury Lane Theatre and its cost of construction was met by the European residents in its early years, it also served as a venue for meetings of the Literary society dinners for General Wellesly, subscription balls and public auctions :

Kumadini.A.Mehta : *English drama on the Bombay stage in the Late Eighteenth Century and in Ninteeths century* ; unpublished Thesis, University of Bombay 1960 p. 13-14.

೧೪. It was not however untill 1842 that a private theatre available for European an India Production at a fixed daily rent was built in Bombay by one of its distingusished citizens Jagannatha Shankara Shet. It was in this theatre that Vishnudas Bhave the accrediated founder of the Marathi theatre gave performance of his plays while on tour in Bombay in 1853 :

Narayan K. Kale ; *Theatre in Maharashtra,* Maharashtra information centre Bombay, 1967, p. 1 .

ಈ ದಿನಗಳಲ್ಲೇ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲು ಪಾರ್ಸಿ ಅಮೆಚೂರ್ ಕಂಪನಿ ಉದಯವಾಯಿತು. ಗ್ರ್ಯಾಂಟರೋಡಿನ ಈ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲೇ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದ, ರೂಪಾಂತರಗಳ ಹಾಗೂ ನೇರ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡ ಹತ್ತಿದರು. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೮೫೦ ರಿಂದ ಮುಂದೆ ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೮೮೦ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಇದರಲ್ಲಿ 'ಪಾರ್ಸಿ ಎಲ್‌ಫಿನ್‌ಸ್ಟನ್ ಡ್ರಾಮೆಟಿಕ್ ಸೊಸಾಯಿಟಿ'ಯಂತಹ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡದಿಂದ ಹಿಡಿದು, ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ವೃತ್ತಿನಿರತ ರಂಗತಂಡಗಳೂ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಾಲಿವಾಲಾನ 'ವಿಕ್ಟೋರಿಯಾ ಕಂಪನಿ', 'ಓರಿಯಂಟಲ್ ಕಂಪನಿ', 'ಓಲ್ಡ್ ಪಾರ್ಸಿ ಥಿಯೇಟ್ರಿಕಲ್ ಕಂಪನಿ', 'ಕಾರಿಂಥಿಯನ್ ಕಂಪನಿ', 'ದಿ ಅಲೆಗ್ಝಾಂಡರ್ ಕಂಪನಿ', 'ಪ್ರಿನ್ಸ್ ಥಿಯೇಟ್ರಿಕಲ್ ಕಂಪನಿ' ಇತ್ಯಾದಿ ಕಂಪನಿಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಈ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಹೆಸರನ್ನುಳ್ಳ ತಂಡಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಬ್ರಿಟೀಷ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿದ್ದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

ಪಾರ್ಸಿಜನರ ಆಗಿನ ಹವ್ಯಾಸಿರಂಗ ತಂಡಗಳಿಗೆ ವೃತ್ತಿರಂಗತಂಡಗಳಾಗಿ ಬದಲಾಗಲು ಬಹಳ ದಿನಗಳು ಹಿಡಿಯಲಿಲ್ಲ. ಮೂಲತಃ ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ಚತುರರಾದ ಈ ಜನಾಂಗ ತಮ್ಮ ಈ ಹೊಸ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಶುದ್ಧ ಮನರಂಜನೆಯ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಉದ್ಯಮದ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಒಂದು ಹೊಸ ರಂಗರೂಪವನ್ನೇ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡರು. ಉದ್ಯಮಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಆಡಳಿತ, ನುರಿತ ನಟನಟಿಯರ, ನೇಪಥ್ಯ ಕಲಾವಿದರ ತಂಡವೂ ರೂಪಗೊಂಡಿತು. ದಾಖಲೆಗಳ ಪ್ರಕಾರ ೧೮ನೇ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲೇ ಶ್ರಿಮತಿ ಡೀಕಲ್ ಮತ್ತೂ ಹೆಮಿಲ್ಟನ್ ಜಾಕಬ್ ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಆಗ ಈ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡ ನಟ ನಟಿಯರಿಗೆ ಹೊಸರೀತಿಯ ಅಭಿನಯ ತರಬೇತಿ ನೀಡಿರುವುದಾಗಿ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. " ಇವರ ತಂಡ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಿಂದ ಆಸ್ಟ್ರೇಲಿಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಯಾಣಮಾಡುವಾಗ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ತಂಗಿದಾಗ ಮುಂಬೈಯಲ್ಲಿ ಪಾರ್ಸಿ ತಂಡಗಳ ನಟಿ ನಟಿಯರಿಗೆ ರಂಗತರಬೇತಿ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದುದಾಗಿ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ."[೧೫] ಇವರ ತರಬೇತಿ ಆಗಿನ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ವಾಸ್ತವ ಶೈಲಿಯ ರೀತಿ ಆಗಿತ್ತೆಂದೂ ದಾಖಲೆಗಳು ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ. ಇವರ ತರಬೇತಿಯಿಂದಲೇ ಪಾಶ್ಚಾತ ರಂಗ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಲು ಪಾರ್ಸಿ ತಂಡಗಳು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದವು.

ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳು ಯುರೋಪಿಯನ್ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದರಿಂದ ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಉದ್ಯಮದ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಇಡಲು ಅವರು ಕೇವಲ ಮುಂಬೈ ನಗರವನ್ನೇ ನೆಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಕೂಡ್ರುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಲವಾರು ಕಂಪನಿಗಳ ಪೈಪೋಟಿಯನ್ನು ಅವರು

---

೧೫. It was at this time that Bombay came on the map of touring companies for England and became a halting place for troups on their way from Austrelia and for East. They played a season dual actors - such as Mrs Deacle and Mr. Hamilton Jocob travelled all over India especially Culcutta, Bombay, Poona and Bangalore in order to take out living : ಅದೇ ಪು. 132-34

ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗೂ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಸಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಬಾಡಿಗೆಗೆ ಸಿಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ಕಲಾವಿದರೂ ಸಂಬಳ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ತಮ್ಮ ತಂಡಗಳ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಭಾರತದ ಇತರ ಪ್ರದೇಶಗಳ ಮುಖ್ಯ ಪಟ್ಟಣಗಳಿಗೆ ಪ್ರಯಾಣಿಸಿ ಅಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಮಾದರಿಯ ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ, ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ದೇಶ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಜನಮನ್ನಣೆಗಳಿಸಲು ವೈಭವಯುತ ದೃಶ್ಯ, ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಹಾಗೂ ರಂಗ ಚಮತ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮೆಲೋಡ್ರಮ್ಯಾಟಿಕ್ ಸಿದ್ಧ ಅಭಿನಯ, ಡೀಪ್‌ಸೀನ್-ಫ್ರಂಟ್ ಸೀನ್ ಗಳಂತಹ ರಂಗ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿ ಪಾರ್ಸಿಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂತು. ಇವರು ಭಾರತದ ಎಲ್ಲಕಡೆ ಸಂಚರಿಸಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾ, ಹಣಕೊಟ್ಟು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ರೂಢಿಯನ್ನೂ, ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೂ ಪ್ರಚಲಿತಗೊಳಿಸಿದರು. ಇದರಿಂದಲೇ ಭಾರತದ ವಿವಿಧ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಹಾಗೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಈ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ನಿಜ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪಾರ್ಸಿ ಮಾದರಿಯ ಜನಪ್ರಿಯ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು.

ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು ತಮ್ಮ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಮೂಲಗಳಿಂದ :

೧. ಯುರೋಪಿನ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗ ಪರಂಪರೆ(ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿ)

೨. 'ನೌಟಂಕಿ' ಎಂಬ ಜನಪ್ರಿಯ ಜನರಂಜನೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಹಾಗೂ

೩. 'ಇಂದ್ರಸಭಾ' ಎಂಬ ಉರ್ದು ಬ್ಯಾಲೆ ಮಾದರಿಯ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರ.

ಈಗಾಗಲೇ ತಿಳಿಸಿದಂತೆ, ಪಾರ್ಸಿರಂಗಭೂಮಿ ಡೀಪ್ ಸೀನ್-ಫ್ರಂಟ ಸೀನ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೂ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪರ್ಸ್ಪೆಕ್ಟಿವ್ ರಂಗ ತಂತ್ರ ಬಳಸಿ ರಚಿಸಿದ ಪರದೆಗಳ ಉಪಯೋಗವೂ ಆರಂಭವಾಗಿತ್ತು. ಮೊದಮೊದಲು ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಆಡುತ್ತಿದ್ದು, ನಂತರ, ಪಾರ್ಸಿ ಹಾಗೂ ಭಾರತದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದರು. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಇದ್ದೂ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ನಾಟಕಗಳು ಕೇವಲ ಶುದ್ಧ ಮನರಂಜನೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು. ಈಗ್ಲೂ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು ಜನರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿದದ್ದು ಅದರ ಅದ್ಭುತ ದೃಶ್ಯ ವೈಭವ ಹಾಗೂ ಹಲವಾರು ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳಿಂದ.

ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಹಲವಾರು ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳು ಮುಂದೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾದವು. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳು (ಉದಾ. ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿಯ ಸಮುದ್ರ ಉಲ್ಲಂಘನ, ಜಯದ್ರಥನ ಶಿರಚ್ಛೇದ, ಇತ್ಯಾದಿ) ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಒಂದು ರೀತಿ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವುದರಿಂದ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಇದ್ದ ನಮ್ಮ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಭಿನ್ನವಾದ ಹೊಸ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದವು. ಆಗ ಇದಕ್ಕೆ ಸಮಾಂತರವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿಯ ಸಾಂಕೇತಿಕ ವಿವರಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವೀಕರಿಸುವ ರೂಢಿ 'ರವಿವರ್ಮ'ನಂತಹ ಚಿತ್ರ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ನಡೆದಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ರವಿವರ್ಮನ ತೈಲವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿದ್ದೇ ಆತ ಚಿತ್ರಿಸುವ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ. ಅದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಂದ ಪಡೆದ ಪ್ರೇರಣೆ.

ಪಾರ್ಸಿಕಂಪನಿಗಳ ಉತ್ತುಂಗ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಕಾರರೂ ನಟ ನಟಿಯರೂ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದರು ಅವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.

೧. ಆಗಾ ಹಶ್ರ ಕಾಶ್ಮೀರಿ (ನಾಟಕಕಾರ) :

ಖೂಬಸೂರತ್ ಬಾಲಾ, ಯಹೂದಿಕಿ ಲಡಕಿ, ಸಫೇದ ಖೂನ್, ಭಾಗಿರಥಗಂಗಾ, ಪ್ರೇಮಿ ಬಾಲಕ, ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

೨. ಮಹೇಂದ್ರ ಗುಪ್ತಾ (ನಾಟಕಕಾರ) :

ಮಹಾರಾಜಾ ನಂದಕುಮಾರ ನಾಟಕ ರಚನೆ.

೩. ಅಬ್ದುಲ್ ರಹಮಾನ ಕಾಬೂಲಿ (ನಟ) :

ವೀರ ಅಭಿಮನ್ಯು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭೀಮನ ಪಾತ್ರಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ.

೪. ಅಹೀಂದ್ರ ಚೌಧರಿ (ನಟ) :

ನಯಸೂರ್ಯ ಬಿರುದಾಂಕಿತ, *ಕರ್ನಾರ್ಜುನ, ಶಹಜಾನ್, ಚಂದ್ರಗುಪ್ತ* ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ.

೫. ಖುರಶೇದಜಿ ಬಾಲಿವಾಲ (ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹಾಸ್ಯ ನಟ)

೬. ಮಾಸ್ಟರ ನಿಸ್ಸಾರ (ಗಾಯಕ ನಟ) :

ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಧಾರಿ.

೭. ಮನೋರಂಜನ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯ (ನಟ) :

ಶೋಪತಿ, ರಘುವೀರ, ಆಲಮಗೀರ್ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ.

೮. ಫಿದಾ ಹುಸೇನ (ನಟ) :

ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ, ಭಕ್ತ ನರಸಿ ಮೆಹತಾ, ಕಾಶ್ಮೀರ್ ಹಮಾರಾ, ಛತ್ರಪತಿ ಶಿವಾಜಿ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ.

೯. ಅಂಗೂರ ಬಾಲಾ (ನಟಿ).

೧೦. ಇಂದುಬಾಲಾ ದೇವಿ (ನಟಿ).

೧೧. ಕಾನನದೇವಿ (ನಟಿ)

೧೨. ಜುಬೇದಾ (ನಟಿ)

೧೩. ಪ್ರಭಾದೇವಿ (ನಟಿ).

೧೪. ದಿನ್‌ಶಾ ಜಿ ಇರಾನಿ (ನೇಪಥ್ಯ ಕಲಾವಿದ) :

ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆ, ಟ್ರಿಕ್ ಸೀನಗಳನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಪರಿಣತ.

೧೫. ಹುಸೇನ್ ಬಕ್ಷ್ ಪೇಂಟರ್:(ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದ).

—•—

ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪ :

'ಬಂಗಾಲಿ' ಮತ್ತು 'ಪಾರ್ಸಿ' ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಆಂಗ್ಲ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆದೊರೆತರೆ, ಮರಾಠಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಯೋಗವೊಂದು ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿತು ಎಂಬುದು ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಮರಾಠಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವೃತ್ತಿಪರತೆಯತ್ತವಾಲಿದ್ದು ಅದು ಮುಂಬೈ ಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ. ಅಲ್ಲಿ ಪಾರ್ಸಿ ಹಾಗೂ ಆಂಗ್ಲ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿತು.

ಮರಾಠಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ವಿಷ್ಣುದಾಸ ಭಾವೆ ಎಂಬಾತ ಸಾಂಗಲಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೮೪೩ ರಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದಿಂದ ದಶಾವತಾರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೇಳವೊಂದು ಸಾಂಗಲಿ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಭೇಟಿನೀಡಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಟ್ಟಿತು. ಆವರೆಗೆ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ಕೇವಲ ತಮಾಷಾ ಹಾಗೂ ಕೀರ್ತನೆಗಳೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿದ್ದವು. ದಶಾವತಾರ ನಾಟಕ ವೀಕ್ಷಿಸಿದ ಆಗಿನ ಸಾಂಗಲಿಯ ಪಟವರ್ಧನ ಮಹಾರಾಜನನ್ನು ಅದರ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ವೇಷಭೂಷಣ ಮುಂತಾದ ರಂಗಾಂಶಗಳು ಆಕರ್ಷಿಸಿದವು. ಅಂತಹದೇ ನಾಟಕವನ್ನು ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ಆತನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ವಿಷ್ಣುದಾಸ ಭಾವೆಗೆ ಅಪ್ಪಣೆ ಕೊಟ್ಟನು. ಅದರಂತೆ ಭಾವೆಯು ***ಸೀತಾಸ್ವಯಂವರ*** ಎಂಬ ಆಖ್ಯಾನವನ್ನು ರಚಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದನು. ಆ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪ ಹೀಗಿತ್ತು : "ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಗಣಪತಿಸರಸ್ವತಿ ಪೂಜೆ, ಸೂತ್ರಧಾರನಿಂದ ಕಥಾ ಪರಿಚಯ, ಕೋಡಂಗಿ ಹೀಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ನಾಟಕ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಸೂತ್ರಧಾರನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳೊಂದಿಗೆ, ಮೇಳ ಗೀತಗಳೊಂದಿಗೆ ಮುನ್ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು".[೧೬]

ಆಧುನಿಕ ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟವಾದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಈತನ ಪ್ರಯೋಗವೇ ಮೊದಲ ಬೀಜ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಭಾವೆ ರಚಿಸಿದ ಆಖ್ಯಾನಗಳೆಲ್ಲಾ ***ದಶಾವತಾರ*** ಮಾದರಿಯಲ್ಲೇ ಇದ್ದವು. ಅಂದರೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಎಂಬುದು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ರಚಿಸಲ್ಪಡದೆ ಆಶುರೂಪ (impromto)ದಲ್ಲಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ದಶಾವತಾರ ಆಟದಲ್ಲಿನಂತೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆಶುವಿಸ್ತರಣೆಯಾಗಿರದೆ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಮೊದಲೇ ಖಚಿತಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ರಂಗ ಮಂಚದ ಮೇಲೆ ಥಿಯೇಟ್ರಿಕಲ್ ಅನ್ನಿಸುವ ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳು, ಕತ್ತಿವರಸೆ, ಮುಖವಾಡಗಳ ಬಳಕೆ, ರಾಕ್ಷಸರ ವಿಶೇಷ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ, ಝಗಝಗಿಸುವ ವೇಷಭೂಷಣ, ಇತ್ಯಾದಿ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಹೇರಳವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಭಾವೆ ನೀಡಿದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಸ್ಪೂರ್ತಿಗೊಂಡು ಸಾಂಗಲಿಯ ಸುತ್ತ ಮುತ್ತ ಹಲವಾರು ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು ಉಗಮಗೊಂಡವು. ಭಾವೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪ ಬಂದದ್ದು ಹಾಗೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿದ್ದು ಆತ ಮುಂದೆ ಮುಂಬೈಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ.

---

೧೬. ಕೆ. ವಿ. ಅಕ್ಷರ, *ರಂಗ ಪ್ರಪಂಚ* ; ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೯೪, ಪು.೨೮೩.

ಸಾಂಗಲಿಯ ಮಹಾರಾಜ ತೀರಿಕೊಂಡ ನಂತರ ಭಾವೆ ೧೮೫೩ರಲ್ಲಿ ಮುಂಬೈನಗರಕ್ಕೆ ಬಂದ ಅಲ್ಲಿ ಆತ ಗ್ರ್ಯಾಂಟ ರೋಡ್ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಆಂಗ್ಲ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಪ್ರಭಾವಿತನಾದ. ಮುಂದೆ ಅಂತಹದೇ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕೊಡಲು ಉತ್ಸುಕನಾದ. "೧೯ನೇ ಮಾರ್ಚ ೧೮೫೩ರಲ್ಲಿ ಆತ ತಾನೇ ರಚಿಸಿದ ***ಗೋಪಿಚಂದ ಪಿರ್ ಜಲಂಧರ*** ಎಂಬ ಹಿಂದಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ. ಇದು ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲನೆ ಟಿಕೆಟ್‌ಕೊಂಡು ಕೊಂಡು ವೀಕ್ಷಿಸಿದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ೧೮೦೦ ರೂ. ಹಣ ಗಳಿಕೆಯಾದದ್ದು ಒಂದು ದಾಖಲೆಯಾಗಿದೆ". [೧೨]

ಆಂಗ್ಲ ನಾಟಕದಿಂದ ಭಾವೆಯ ಮೇಲೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಬದಲಾಗುವ ದೃಶ್ಯಗಳು ಹಾಗೂ ನಟರು ತಮ್ಮ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕರಾರುವಕ್ಕಾಗಿ ಆಡುವುದು. ಭಾವೆ, ಸೂತ್ರಧಾರ ಪದ್ಧತಿ ಹಾಗೂ ಸೂತ್ರಧಾರನೇ ಹಾಡುವ ಪದ್ಧತಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಆಂಗ್ಲ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ವಿವಿಧ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳ ನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟು ತನ್ನ ಪ್ರಯೋಗ ***ಗೋಪಿಚಂದ ಪಿರ್ ಜಲಂಧರ*** ನಾಟಕ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ. ಸ್ಥಾಯಿ ರಂಗಮಂದಿರವೊಂದರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಎಲ್ಲ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದು ಆತನಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಅದಾಗಲೇ ಭಾವೆ ತಾಂತ್ರಿಕ ನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣತಿ ಪಡೆದುದರಿಂದ ಆತನ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂಚದ ಮೇಲೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಕಳೆ ಕಟ್ಟಿದವು. ಜನಾಕರ್ಷಣೆ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಒಂದು ನಿರಂತರ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಆತನಿಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಪ್ರಚೋದನೆ ದೊರಕಿತು. ಭಾವೆಯ ಕಾಲದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅಷ್ಟು ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಪ್ಪು ಬಿಳಿ ಮಾದರಿಯಾಗಿದ್ದವು. ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಇನ್ನು ತಮ್ಮ ರಿಚುವಲ್ ಗುಣವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಆತನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶ ಒಳನೋಟಗಳು ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಈ ಹೊಸರೀತಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗಿದ್ದರು. ಮುಂದೆ ಇದೇ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಹೊಸ ರೂಪಕೊಟ್ಟು ಹೆಚ್ಚು ಸುಸಂಬದ್ಧವಾದ, ನಾಟಕೀಯವಾದ, 'ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ' ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ೧೮೮೦ ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅಣ್ಣಾಸಾಹೇಬ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ ಎಂಬಾತ ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದ ಮುಂದೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಸ್ಪಷ್ಟರೂಪ ಪಡೆದದ್ದು ಈತನ ಕಾಲದಲ್ಲೇ.

ಅಣ್ಣಾಸಾಹೇಬ್ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ (೧೮೪೩-೧೮೮೫) ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳೂ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿದ್ದವು. ೧೮೭೫ ರಲ್ಲಿ ಫ್ರಂಟ್ ಕರ್ಟನ್ ಅಂಕಪರದೆ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂತು. ಸುರುಳಿ ಪರದೆ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದದ್ದು ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ೧೮೭೩ ರಲ್ಲಿ ಕೊಲ್ಹಾಪುರಕರ ಮಂಡಳಿಯವರು ವಿವಿಧ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳ ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣದ ಪರದೆಗಳನ್ನು ಬಳಕೆಗೆ ತಂದರು.

---

೧೨. " First ticketed dramatic performance in hall took place on 19th March 1853 in Grant Road Theatre, Bombay. It was staged by Vishnudas Bhave ; Ashok D. Ranade, *Stage Music of Maharashtra*, Sangeeta Nataka Acedemy, Delhi, 1986, p.4 ,

ಆಗಿನ ಮುಂಬೈನಗರದ ಕೋರ್ಟು ಕಛೇರಿಗಳು, ಉದ್ಯಾನ ವನಗಳೂ, ರೇಲ್ವೆ ಮುಂತಾದ ಆಧುನಿಕ ವಾಸ್ತು, ವಸ್ತುಗಳೇ ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣದ ಪರದೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿನ್ಯಾಸಗೊಂಡು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದವು. "ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೮೬೬ ರಲ್ಲೇ ಇಟಾಲಿಯನ್ ದ ಒಂದು ಅಪೇರಾಕಂಪನಿ ಗ್ರ್ಯಾಂಟರೋಡ್ ಥಿಯೇಟರ್‌ನಲ್ಲಿ ಗ್ಯಾಸ್ ದೀಪಗಳನ್ನು ವಿನ್ಯಾಸ ಗೊಳಿಸಿದ್ದಾಗಿ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ".[೧೮]

೧೮೬೧ರಲ್ಲಿಯೇ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ಮರಾಠಿ ನಾಟಕ ***ಥೋರಲೆ ಮಾಧವರಾವ್ ಪೇಶ್ವೆ*** ಎಂಬ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕ ವಿನಾಯಕ ಜನಾರ್ಧನ ಕೀರ್ತನೆ ಎಂಬಾತನಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತ್ತು. ಇದೇ ಪ್ರಥಮ ಮರಾಠಿ ಮುದ್ರಿತ ಸ್ವತಂತ್ರನಾಟಕ. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಮಕಾಲೀನತೆಯು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯು ಸಿಕ್ಕಿತು. ೧೮೭೨ರಲ್ಲಿ ಭಾವೆ ***ಗೋಪಿಚಂದ ಪೀರ್ ಜಲಂಧರ*** ನಾಟಕವನ್ನು ಗುಜರಾತಿ ಭಾಷೆಗೂ ಅನುವಾದಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದನು. ಹೀಗಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಪಕ್ಕದ ಗುಜರಾತಿಗೂ ಹಬ್ಬಿತು. ಅಲ್ಲದೆ ಮುಂಬೈಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಗುಜರಾತಿಗಳೇ ಇರುವುದರಿಂದ ಅನೇಕ ಗುಜರಾತಿ ತಂಡಗಳೂ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಈಗಲೂ ಗುಜರಾತಿಗಳಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಮಾದರಿಗಳ ನಾಟಕಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿವೆ.

ಮುಂಬೈಯಲ್ಲಿ ಪಾರ್ಸಿಕಂಪನಿಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ವಿಷ್ಣುದಾಸ ಪದ್ಧತಿಯ ನಾಟಕಗಳೂ ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಿಗೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದವು. ಪಾರ್ಸಿ ನಾಟಕಗಳು ಮರಾಠಿ ಕಂಪನಿಗಳಿಂದ ಸಂಗೀತವನ್ನೂ, ಮರಾಠಿ ಕಂಪನಿಗಳು ಪಾರ್ಸಿಕಂಪನಿಗಳಿಂದ ವೈಭವಯುತ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಯನ್ನೂ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದವು. ಇವೇ ಎರಡು ಕಂಪನಿಗಳು ಮುಂದೆ ಬರೋಡಾ, ಹೈದ್ರಾಬಾದ್, ಮೀರತ್, ಆಗ್ರಾ, ಮೈಸೂರು, ಗದಗ, ಮುಂತಾದ ಪಟ್ಟಣಗಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಮಾದರಿಯ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡು ದೇಶಾದ್ಯಂತ ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನೀಡಿದವು. ಅವುಗಳ ಪ್ರೇರಣೆ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಆಯಾಪ್ರದೇಶಗಳ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, ಮುಂದೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬ ಹೊಸ ರಂಗಪ್ರಕಾರವೊಂದು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಾಣರವಾಯಿತು.

ವಿಷ್ಣುದಾಸ ಭಾವೆ ಯಿಂದ ಆರಂಭಗೊಂಡ ಆಧುನಿಕ ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೮೫೦ ರಿಂದ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೮೮೦ ರ ವರೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದಿತು ಎಂದು ಈಗಾಗಲೇ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಾಂಗಲಿಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಈಚಲಕರಂಜಿ, ಪೂನಾ, ಕೊಲ್ಹಾಪೂರ ಮುಂತಾದ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಪ್ರಮುಖ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಮರಾಠಿ ತಂಡಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶ ವೆಂದರೆ, ಬಂಗಾಲೀ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ ಪಾರ್ಸಿ ಮತ್ತು ಮರಾಠಿ

---

೧೮. "And Italian opera company had installed gas lighting in Grant Road Theatre of its own cost in 1866 ; ಅದೇ .P. 4.

ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಗರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ (ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ) ಸೋಂಕು ಇದ್ದದ್ದು. ಹೀಗಾಗಿ ನಗರಗಳ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಮುಂದೆ ನಮ್ಮ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಅವು ಹೆಚ್ಚು ಸುಶಿಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಕಂಡವು. ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ನಗರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸೋಂಕು ಇರಲಿಲ್ಲ. ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ಹಾಗೂ ಬಂಗಾಲದ ಪ್ರಮುಖ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾದಷ್ಟು ಅಧಿಕ ಸಂಖ್ಯೆಯ ರಂಗ ಮಂದಿರಗಳು ನಮ್ಮ ಕರ್ನಾಟಕದ ಮೈಸೂರು, ಬೆಂಗಳೂರು, ಧಾರವಾಡದಂತಹ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮುಂದೆ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದರೂ ಅವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಕರ್ಷಿಸಿದ್ದು ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರನ್ನು.

ಆಗ ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ರಚನೆಯಾದ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲಾ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ವಿಷ್ಣುದಾಸೀ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂಚಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವಂತೆ ರಚಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಬಹುಬೇಗ ವಿಷ್ಣುದಾಸೀ ಪದ್ಧತಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಬೇಸರ ಹುಟ್ಟಿಸಿದವು. ಹೀಗಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಭೂಮಿಯವರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಉದರಂಭರಣೆಗೆ ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ನಿರಂತರ ಸವಾಲಾದುದರಿಂದ ಬದಲಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ತಮ್ಮ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೂ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ಮೊದಲಿಗೆ ಗ್ರಹಿಸಿದವರೆಂದರೆ ಅಣ್ಣಾಸಾಹೇಬ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ. ೧೮೮೦ ರಲ್ಲಿ ಇವರು 'ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ' ಎಂಬ ಹೊಸ ರೂಪವೊಂದನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದರು. ಮುಂದೆ ಇವರಿಂದ ಆರಂಭಗೊಂಡ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಒಂದು ಹೊಸ ರಂಗಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಭದ್ರಸ್ಥಾನ ಪಡೆಯಿತು. ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಭೂಮಿಗಂತೂ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಮರಾಠಿ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರೇರಣೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು.

ಕುತೂಹಲದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ, ಅಣ್ಣಾಸಾಹೇಬ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರರಿಗೆ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರೆತದ್ದೇ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೮೬೯ ರಲ್ಲಿ ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯ ರಿಂದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡ *ಶಾಕುಂತಲ* ನಾಟಕದಿಂದ. ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೮೮೦ ರಲ್ಲಿ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರರು ಚುರಮರಿಯವರ *ಶಾಕುಂತಲ*ವನ್ನೇ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು *ಸಂಗೀತ ಶಾಕುಂತಲ* ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು ಹಾಗೂ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಗುರ್ಲಹೊಸೂರು ಎಂಬ ಒಂದೇ ಊರಿನವರು. ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು ತಮ್ಮ *ಶಾಂಕುತಲ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂಲ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹಲವಾರು ಕಂದ ವೃತ್ತಗಳ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಉತ್ಕಟ ಭಾವಾವೇಷದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವ ಗೀತಾತ್ಮಕ ಗುಣವುಳ್ಳ ಹಲವಾರು ಸ್ವತಂತ್ರ್ಯ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿ ತಮ್ಮ ಕೃತಿ ರಚಿಸಿದರು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಆಗ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಜಾವಳಿ, ಗರತಿಯ ಹಾಡು, ದಾಸರ ಪದಗಳು ಹಾಗೂ ಪಾರಿಜಾತದ ಹಲವಾರು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರು.

ಆಗಲೇ ಉತ್ತರಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇವರು ರಚಿಸಿದ ಹಾಡುಗಳು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದವು. ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ ಅವರು ಇದರಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗಿ ತಮ್ಮ *ಸಂಗೀತ ಶಾಕುಂತಲ* ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದರು. ಮುಂದೆ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದ ಈ ಮರಾಠಿ *ಶಾಕುಂತಲದ* ಹಾಡುಗಳೇ ನಮಗೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ತಿರುಗಿ ಬಂದವು. ಹಾಗೂ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದವು. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮುದವೀಡಕರ ಕೃಷ್ಣರಾಯರು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ :

> ಹೀಗೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಕಡೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ *ಶಾಕುಂತಲದ* ಕೀರ್ತಿ ಸೌರಭವು ಹರಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟು ಕನ್ನಡಿಗರಾಗಿದ್ದ ಕೈ.ಪಾ. ಅಣ್ಣಾ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರರಂಥ ರಸಾಭಿಜ್ಞ ಮಧುಕರವು ಇದಕ್ಕೆ ಮನಸೋತು, ಇದರಲ್ಲಿ ಲುಬ್ಧವಾಗಿ, ಇದರೊಳಗಿನ ಮಧುವನ್ನೇ ಅತ್ಯಂತ ಕುಶಲತೆಯಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಕಟ್ಟಿಟ್ಟ ಹುಟ್ಟಿನೊಳಗಿನ ಜೇನನ್ನು ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ಪ್ರಾಂತದ ರಸಿಕರು ಕಳೆದ ೫೦ ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಸವಿಯುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದರೂ ತೃಪ್ತರಾಗದೆ ಇಂದಿಗೂ ಅದರ ರುಚಿಗೆ ಮರುಳಾಗಿ ಮರಕುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. [೧೯]

ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರರು ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಸೂತ್ರಧಾರನೊಬ್ಬನೇ ಗೀತ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ರೂಢಿ ಇತ್ತು. ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರರ *ಸಂಗೀತ ಶಾಕುಂತಲ* ಗದ್ಯ ಪದ್ಯ ಮಿಶ್ರಿತವಾದ ರಚನೆಯಾಗಿದ್ದು, ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ನಟನೂ ಗೀತ ಪದ್ಯ ಹೇಳುವ ರೂಢಿ ಬಂತು. ಹೀಗಾಗಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಬಲ್ಲವರೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಿದರು. ಮುಂದೆ ಬಂದ ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಹಾನ್ ನಟ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರೂ ಈ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲೇ ಬೆಳೆದವರು. ಆಗ ಸಂಗೀತ ಸಂಯೋಜನೆಗೆ ಮರಾಠಿ ಕಂಪನಿಯವರು ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಸಂಗೀತಗಾರರನ್ನೇ ನಿಯೋಜಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಗೆ ಮರಾಠಿ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳ ಜೊತೆ ನಿಕಟ ಸಂಪರ್ಕಹೊಂದಿದವರೆಂದರೆ ಆಗಿನ ಬಾಸ್ಕರ್ ಬುವಾ ಬುಖಲೆ, ವಝೆ ಬುವಾ, ಗೋವಿಂದರಾವ್ ಟೆಂಬೆ, ಸುಂದರಾಬಾಯಿ ಮುಂತಾದ ಸಂಗೀತಗಾರರು, ಅಲ್ಲದೆ ಅಹ್ಮದ್‌ಜಾನ್ ತಿರಕ್ವಾ, ಖಾದರ ಬಕ್ಷ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ತಬಲಾವಾದಕರನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.

ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರರು ಮುಂದೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ *ಸೌಭದ್ರ* ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದರು. ಇದು ತನ್ನ ಸುಲಲಿತ ಭಾಷೆ ಸುಮಧುರ ಸಂಗೀತ, ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಂದ ಈಗಲೂ ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿದೆ. ಈ ನಾಟಕವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ ಮುಂದೆ ಬಂದ ನಾಟಕಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ ವಾಸ್ತವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ನಿರೂಪಣೆ, ಕಥೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದು, ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು. ಸೌಭದ್ರ ಒಂದು ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ ನಿರೂಪಣೆ, ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿ, ರಚನೆ ಎಲ್ಲವೂ ಒಂದು ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಂತೆ

---

೧೯. ಮುದವೀಡಕರ ಕೃಷ್ಣರಾಯ ಮುನ್ನುಡಿಯಿಂದ ಉಲ್ಲೇಖಿತ : *ಚುರಮುರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕ* ೧೮೭೯ ಮರು ಮುದ್ರಣ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು ೧೯೮೯, ಪು. ೧೦

ವಿನ್ಯಾಸಗೊಂಡಿದ್ದು ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಬದಲಾವಣೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ರೀತಿ ವಾಸ್ತವಿಕೃತ ನಿರೂಪಣೆ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಗೆ ಹೊಸದು ಹಾಗೂ ಅದು ಆಧುನಿಕತೆಯ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಆಗಿತ್ತು. ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಉಚ್ಚ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದ ವರ್ಗದವರೂ ಪ್ರೊಫೆಸರುಗಳೂ, ಪತ್ರಿಕಾಕರ್ತರು ಸರ್ಕಾರಿ ಉಚ್ಚ ನೌಕರದಾರರು. ಹೀಗಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ವಾಸ್ತವಿಕೃತ ಸುಸಂಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಈ ವರ್ಗದ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಭಾವೆಯವರ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿದ್ದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸೋಂಕು ಇವರ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ಹೆಸರು ಬಾಲಗಂಧರ್ವರದು (೧೮೮೮-೧೯೬೭) ಇವರು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೯೧೩ ರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ 'ಗಂಧರ್ವ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ' ಆಗ ಇನ್ನಿಲ್ಲದ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆಯಿತು. ಇವರು ನಾಟ್ಯ ಸಂಗೀತದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗಾಯಕಿಯಿಂದ ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸಿದರು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಇವರ ಪ್ರಭಾವ ಅಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಇವರು ಪ್ರಮುಖರಾಗಿದ್ದರು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇವರು ಮಾಡಿದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಹಲವಾರು. ಇವರು ನಟರಿಗೆ ಸಾಥಿಯಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದ ವಾದ್ಯ ಮೇಳವನ್ನು ಕವಾಟಗಳ ಸ್ಥಳದಿಂದ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಆರ್ಚಿನ ಎದುರಿಗೆ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳಲು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಿದ್ದು. ಪೆಡಲ್ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂದ ಬದಲಾಗಿ ಆರ್ಗನ್ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ತಂದರು. *ಮಾನಾಪಮಾನ, ಸೌಭದ್ರ, ಏಕಚಪ್ಯಾಲ* ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಇವರ ಸ್ತ್ರೀ ಭೂಮಿಕೆ ಇನ್ನೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನದಲ್ಲಿ ಆಳವಾಗಿ ಉಳಿದಿದೆ.

ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರರ ಜಾಡನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಕಾರರು ಹೊರಬಂದರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಗೋವಿಂದ ಬಲ್ಲಾಳ ದೇವಲ ಪ್ರಮುಖರು. ***ದುರ್ಗಾ, ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ, ಶಾಪಸಂಭ್ರಮ,*** (ಬಾಣಕಾದಂಬರಿ ಕಥಾನಕದ ಆಧಾರ) ***ಝುಂಝೂರಾವ್*** (*ಒಥೆಲೊ* ನಾಟಕದ ರೂಪಾಂತರ) ***ಸಂಶಯಕಲ್ಲೋಳ*** (ಫ್ರೆಂಚ್ ಒಂದು ಪ್ರಹಸನದ ರೂಪಾಂತರ) ಇದು ಕನ್ನಡದ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲೂ ***ಸಂದೇಹ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ*** ಎಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ಗೊಂಡಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ***ಶಾರದಾ*** (೧೮೯೯)ಎಂಬ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನುಳ್ಳ ನಾಟಕವನ್ನು ಇವರು ರಚಿಸಿದರು. ಮುಂದೆ ಖಾಡಿಲ್ಕರರ ***ಮಾನಾಪಮಾನ,*** ಗಡಕರಿ ಯವರ ***ಏಕಚಪ್ಯಾಲ*** ಇತ್ಯಾದಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನಿಲ್ಲದ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆದವು.

ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಮರಾಠಿ ರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಯಶಸ್ಸು ಗಳಿಸಿದ್ದರೂ ಕೆಲ ವರ್ಗದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಈ ಅತಿರೇಕದ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಯೋಗ ಅಷ್ಟು ಸಮಂಜಸವಾಗಿ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಆಗಿನ ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಮಧ್ಯೆ ಈ ರೀತಿ ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿಯನ್ನು ತಡೆಯಲು ಗದ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಾಟಕಗಳು ಹೊರಬಂದವು. ಈ ಗದ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಸಿದವರೆಂದರೆ ಶ್ರೀಪಾದಕೃಷ್ಣ ಕೋಲ್ಹಟಕರ್, ಹಾಗೂ ಕೃಷ್ಣಾಜಿ ಖಾಡಿಲ್ಕರ್. ಕೋಲ್ಹಟಕರರು *ಗುಪ್ತ ಮಂಜೂಷ, ವಧು ಪರೀಕ್ಷಾ, ಪತಿವಿಕಾರ, ಜನ್ಮ ರಹಸ್ಯ,* ಮುಂತಾದ

ಗದ್ಯ ಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಖಾಡಿಲ್ಕರರು ***ಕಾಂಚನ ಗಡಚೀ ಮೋಹನಾ ,ಸವಾಯಿ ಮಾಧವ ರಾವಾಚಾ ಮೃತ್ಯು, ಕೀಚಕವಧ, ಭಾವೂ ಬಂದಕೀ*** ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಕ್ಕಿಂತ ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಕೊಟ್ಟರು.

ಗದ್ಯ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ ಗದ್ಯಾತ್ಮಕ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳು ಆಗ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳ ಸರಿಸಮವಾಗಿಯೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದವು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಹುನಗರವಾಸಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ನಾಟಕಮಂಡಳಿ, ಲೋಕಮಾನ್ಯ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಕಂಪನಿಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಇದೇ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಪ್ರೊಸ್ ಆಕ್ಟರ್ (ಗದ್ಯ ನಟರು)ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದ ಹಲವಾರು ನಟರು ಹೊರಬಂದರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಶಾಹುನಗರವಾಸಿ ಗಣಪತ್‌ರಾವ್ ಪ್ರಮುಖರು. ಇವರನ್ನು ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಇಟಾಲಿಯನ್ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟ ಸಾಲ್ವಿನಿಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಬಹುಶಃ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಈ ಗದ್ಯ ಪ್ರಧಾನ ನಟರಿಗ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಜಾಡಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಸ್ತುತಿ ರುಚಿಸಿರಬೇಕು. ಹೀಗಾಗಿ ಉತ್ಕಟ ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶವುಳ್ಳ ನಟನ ಹಲವಾರು ಬಾವವಿಕಾರವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವ ಅನುಕೂಲವಾಗುವ ಗದ್ಯ ಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕಗಳೇ ಈ ಪರಂಪರೆಯ ನಟರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಿಯವಾಗಿರಬೇಕು.

ಉತ್ತರಕರ್ನಾಟಕವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತನ್ನ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದದ್ದು ಈ ಮರಾಠಿಯ ಸಂಗೀತನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಗದ್ಯಾತ್ಮಕ ನಾಟಕಗಳಿಂದ. ಅಖಂಡ ಕರ್ನಾಟಕದ ಮೇಲೆ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿ ಹಾಗೂ ಮರಾಠಿ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರಭಾವವಿದೆ. ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಪರಂಪರೆಯನ್ನೇ. ಆದರೆ, ವಿನ್ಯಾಸ ಪಡೆದದ್ದು ತನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ.

ಭಾರತದ ಇತರ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮ :

ಬಂಗಾಲಿ, ಪಾರ್ಸಿ ಮತ್ತು ಮರಾಠಿ ಭಾಷೆಗಲಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಭಾರತದ ಇತರ ಭಾಷೆಗಳ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯ ರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆ ತುಂಬಾ ತಡವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಹಿಂದಿ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಡುವ ಉತ್ತರಭಾರತದ ಹಲವಾರು ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ದೊರೆತಿದ್ದು ಪಾರ್ಸಿ ಮತ್ತು ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗ ಭೂಮಿಯಿಂದ. ಹಾಗೆ ದಕ್ಷಿಣದ ಇನ್ನಿತರ ಪ್ರದೇಶಗಳಾದ ಕರ್ನಾಟಕ, ಆಂಧ್ರ ತಮಿಳು ನಾಡಿನ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರೆತದ್ದು ಮರಾಠಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ. ಆಂಧ್ರ ಹಾಗೂ ತಮಿಳು ನಾಡಿನ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ (ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ)ನೇರ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರೆತದ್ದು ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಯಿಂದಲೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ರಂಗಭೂಮಿ ತಜ್ಞರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಆಂಧ್ರದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಕಾರಣ ಎಂಬುದನ್ನು ಎಚ್.ಕೆ. ರಂಗನಾಥ ಈ ರೀತಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾರೆ :

ಅತ್ತ ಮೈಸೂರಿನಿಂದಲೂ ಅರಮನೆ ನಾಟಕ ಸಂಘವು ಆಂಧ್ರ ಪ್ರದೇಶದ ಮುಖ್ಯ ಪಟ್ಟಣಗಳಿಗೆ ಭೇಟಿಯಿತ್ತು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿತು. ಈ ಎಲ್ಲದರ ಪರಿಣಾಮವು "ಆಂಧ್ರ ನಾಟಕ ಪಿತಾಮಹ" ರೆನಿಸಿದ ಧರ್ಮಾವರಂ ಕೃಷ್ಣಮಾಚಾರ್ಲು ಅವರ ಮೇಲಾಯಿತು. ಅವರು ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾದ *ಸ್ವಪ್ನ ಅನಿರುದ್ಧ*ವನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು.[೨೦]

ತಮಿಳು ನಾಡಿನ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳು ಮದ್ರಾಸಿನಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳೂ ಕಾರಣ ಎಂದು ರಂಗತಜ್ಞರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ತಮಿಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿಜವಾದ ಉದ್ಘಾಟನೆಯಾದದ್ದು *ಸ್ವಪ್ನ ಅನಿರುದ್ಧ*ದ ಕರ್ತೃವು ಆಂಧ್ರ ನಾಟಕ ಪಿತಾಮಹರೂ ಆದ ಬಳ್ಳಾರಿ ಕೃಷ್ಣಮಾಚಾರ್ಲು ಅವರಿಂದ. ಅವರು ೧೮೮೩ ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಸರಸ ವಿನೋದಿನಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿ ಯೊಡನೆ ತಮಿಳು ನಾಡಿಗೆ ಹೋಗಿ ತೆಲಗು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನಾಡಿದರು. ಆ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಉತ್ಸಾಹಪೂರ್ಣವಾದ ಸ್ವಾಗತ ದೊರೆಯಿತು. ಅವುಗಳಿಂದ ಉತ್ತೇಜನಗೊಂಡು, ತಮಿಳು ನಾಡಿನ 'ನಾಟಕ ಪಿತಾಮಹ'ರೆನಿಸಿಕೊಂಡ ಶ್ರೀ ಸಂಬಂದಂ ಮೊದಲಿಯಾರರು ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಹೀಗೆ ತಮಿಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ತೆಲಗು ರಂಗದ ಮೂಲಕ ತೂರಿಕೊಂಡವು.[೨೧]

ಹಿಂದಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪಾರ್ಸಿಕಂಪನಿ ಮತ್ತು ಬಂಗಾಲಿ ನಾಟಕಗಳೇ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿದ್ದು ಎಂದು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳೇ ಹಿಂದಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಆಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಪಾರಸೀ ಮಾದರಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಿಂದಿ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹಿಂದಿ ಆಡುವ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನೌಟಂಕಿಯಂತಹ ಶುದ್ಧ ಮನರಂಜನೆಯ ಜನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರವೊಂದಿತ್ತು. ಪಾರ್ಸಿಕಂಪನಿಗಳೂ ಕೂಡಾ ಎಷ್ಟೋ ನೌಟಂಕಿಯ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಕಸಿಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ಮನರಂಜನೆಯ ರಂಗಪ್ರಕಾರ ವೆಂದರೆ ಉರ್ದುವಿನ *ಇಂದ್ರಸಭಾ* ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ. ಅದಲ್ಲದೆ ಹಿಂದಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಭಾಂಡ, ರಾಮಲೀಲಾ ,ರಾಸಲೀಲಾ, ಇತ್ಯಾದಿ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು ಜನರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತೃಷೆಯನ್ನು ತೀರಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪಾರ್ಸಿ, ನೌಟಂಕಿ *ಇಂದ್ರಸಭಾ* ರಂಗರೂಪಗಳ ಮಧ್ಯ ಸಾಕಷ್ಟು ಕೊಡುಕೊಳೆ ನಡೆದಿದೆ. ನೌಟಂಕಿ ಹಾಗೂ *ಇಂದ್ರಸಭಾ*ಗಳಲ್ಲಿ *ಇಂದ್ರಸಭಾ* ಹೆಚ್ಚು ಆಧುನಿಕವಾದ ರಂಗರೂಪ. ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಮುಂದೆ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ನೌಟಂಕಿ ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರೂಪಗೊಂಡ ಒಂದು ಜಾನಪದ ರಂಗರೂಪ,

---

೨೦. ಡಾ. ಎಚ್. ಕೆ. ರಂಗನಾಥ, *ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ*, ಸುರುಚಿ ಪ್ರಕಾಶನ ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೮, ಪು.೨೯೬.

೨೧. ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತ ಮೂರ್ತಿ, *ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ*, ಸುರಚಿ ಪ್ರಕಾಶನ ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೯, ಪು. ೩೦

ಹೆಚ್ಚು 'ಸೆಕ್ಯೂಲರ್' ಆದ ಶೃಂಗಾರಭರಿತ ನೃತ್ಯ, ಬಗೆಬಗೆಯ ಹಾಡುಗಳಿಂದ ಮಿಶ್ರಿತವಾದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ. ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಜನಪ್ರೀಯವಾದ ಕಲೆ.

'ಐಶ್ವರ್ಯನಾರಾಯಣಸಿಂಹರ ***ಜಾನಕಿ ಮಂಗಲ್*** ಎಂಬ ಹಿಂದೀ ನಾಟಕ ಬನಾರಸ ಥಿಯೇಟರಿನಲ್ಲಿ (೧೮೬೨) ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬಂದ ಪ್ರಥಮ ನಾಟಕ '[೨೨]. ಮುಂದೆ ಭಾರತೇಂದ್ರ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರರ (೧೮೫೦-೧೮೮೫) ಹೊತ್ತಿಗೆ ಹಿಂದೀ ನಾಟಕ ಹೊಸದಾರಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯಿತು. ಭಾರತೇಂದು ಅವರು ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇದ್ದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದರ ಕನಸನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದರು. ಅವರು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿ ಖಂಡಿಸಿದರು. ಇವರು ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅಂಶ ಒಡೆದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅವರು ಸಂಸ್ಕೃತ, ಇಂಗ್ಲೀಷ, ಹಾಗೂ ಆಗಿನ ಪ್ರಗತಿಪರ ಬಂಗಾಲಿ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಮೈಕೆಲ್ ಮಧುಸೂಧನದತ್ತರಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆಪಡೆದರು. ಅವರು ***ಚಂಡಕೌಶಿಕ, ಪ್ರಭೋದಚಂದ್ರೋದಯ, ಮುದ್ರಾರಾಕ್ಷಸ*** ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಭಾರತೇಂದು ಅವರ ಸಾಧನೆಯೆಂದರೆ ' ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದದ್ದು.'[೨೩] ಹಿಂದಿಯ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರರೆಂದರೆ ಜಯಶಂಕರಪ್ರಸಾದ ಇವರು ***ಸ್ಕಂಧಗುಪ್ತ, ಸಮುದ್ರಗುಪ್ತ*** ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಹಿಂದಿಯ ಇನ್ನೊಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರ ರಾಧೇಶಾಂ ಕಥಾವಾಚಕ ಇವರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಹಿಂದಿಯಲ್ಲಿ ಆಗ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರೂ ಪಾರ್ಸಿ ವೃತ್ತಿನಿರತ ಕಂಪನಿಗಳೇ ಆಗಿನ ಹಿಂದೀ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಆವರಿಸಿದ್ದವು.

ಇಂದ್ರಸಭಾ :

ಭಾರತದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಆರಂಭದ ಕಾಲದ ಬಗ್ಗೆ ಅವಲೋಕಿಸುವಾಗ ಅಮಾನತ್‌ಕವಿ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೮೫೨ರಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ***ಇಂದ್ರಸಭಾ*** ನಾಟಕದ ರಂಗಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳು ಮತ್ತು ಇತರ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ತಂಡಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ***ಇಂದ್ರಸಭಾ*** ಆವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸದೇ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಮಾನತ್ ಕವಿಯಿಂದ ಕೇವಲ ಹಾಡು ನೃತ್ಯವಿರುವ ಸರಳ ರೂಪಕವಾಗಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಈ ***ಇಂದ್ರಸಭಾ*** ಮುಂದೆ ಅವಧದ ಬಾದಷಾ ವಜೀದಲಿಶಾನ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಒಂದು ಹಾಡು ಕುಣಿತ, ರಂಗುರಂಗಿನ ವೇಷ ಭೂಷಣ, ವೈಭವಪೂರ್ಣ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳ ಶೃಂಗಾರಮಯ ಅಪೇರಾ ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಿತು. ಸ್ವತಃ ವಜೀದಲಿಶಾ ಇದರಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರನ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಇಂದ್ರನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಯಕ್ಷಿಣಿ ಭೂಲೋಕದ ಒಬ್ಬ ರಾಜಕುಮಾರನನ್ನು ಮೋಹಿಸುವುದೇ ಇದರ ಕಥಾವಸ್ತು. ಈ

---

೨೨. ಪೂರ್ವೋಕ್ತ ಪು. ೨೮೯.

೨೩. ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ, *ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ*, ನ್ಯಾಶನಲ್ ಬುಕ್ ಟ್ರಸ್ಟ್, ಇಂಡಿಯಾ, ನವದೆಹಲಿ, ೧೯೭೧, ಪು.೧೨೬.

ಶೃಂಗಾರಮಯ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದ ಪಾರ್ಸಿಕಂಪನಿಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ *ಇಂದ್ರಸಭಾ* ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು . ಹೀಗಾಗಿ 'ಇಂದ್ರಸಭಾದ ವಿವಿಧ ಹಾಡುಗಳು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದೆ.'೨೪

ಇಂದ್ರಸಭಾ ಒಂದು ಕಾಸ್ಟ್ಯೂಮ್ ಪ್ಲೆ ಅಂತಲೂ, ಅಪೇರಾ ಅಂತಲೂ, ಅದನ್ನು ವಜೀದಲಿಶಾನ ಅಸ್ಥಾನ ಕವಿ ಅಮಾನತ್ ರಚಿಸಿದನೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಸ್ತುತ ರಂಗರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರವಾದ ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಸಿದ ಡಾ. ಮಹಮ್ಮದ್ ಶಾಹೀದ್ ಹುಸೇನ್ ಅದು ಅಮಾನತ್ ಕವಿಯಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದು ನಿಜವಾದರೂ ಆತ ವಜೀದಲಿಶಾನ ಅಸ್ಥಾನದ ಕವಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಅದು ಅಪೇರಾ ಎಂದು ಕೂಡಾ ಒಪ್ಪುವದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಕೃತಿ ಹಿಂದು-ಮುಸ್ಲಿಂ ಬಾಧಿಷ್ಯದ ಹಾಗೂ ಆಗಿನ ಲಖನವಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವ ರೂಪಕವೆಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೮೫೪ ರಲ್ಲಿ ಅಮಾನತ್ ಇದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದಾಗ ವಜೀದಲಿಶಾನ ಆಳ್ವಿಕೆಯಿತ್ತು. ವಜೀದಲಿಶಾನಿಗೆ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯಿತ್ತು. ಆತ ಸ್ವತಃ ನೃತ್ಯಪಟುವಾಗಿದ್ದ. ಆತನ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕ ಇಟಲಿಯ ಅಪೇರಾ ತಂಡಗಳು ಬಂದು ಆಗಾಗ ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಅದಾಗಲೇ ***ಇಂದ್ರಸಭಾ***ದ ಗಜಲ್, ಮಸ್ನವಿ, ಠುಮರಿ, ಬಸಂತ್, ಹೋರಿ ಮುಂತಾದ ಹಾಡುಗಳ ಪಟ್ಟಿನಿಂದ ಆ ರಂಗಪ್ರಕಾರ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿತ್ತು. ವಜೀದಲಿಶಾ ಅದರಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತನಾಗಿ ತನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ***ಇಂದ್ರಸಭಾ*** ರೂಪಕವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನೊಂದು ವೈಭವಯುತ ರಂಗರೂಪವನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ. ಮುಂದೆ ಅದೇ ಮಾದರಿಯ ಹಲವಾರು ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿಯ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಸಂಗೀತ ಸ್ವರೂಪ ಇತರ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿ ಮೂಲಕ ಹರಡಿತು.

ಬಂಗಾಲಿ,ಪಾರ್ಸಿ, ಮರಾಠಿ ಕಂಪನಿಗಳಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬ ರಂಗಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಆ ಹಿಂದೆ ನಮ್ಮ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣದಂತಹ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಮನ್ವಯ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅದರಿಂದ ಮೊದಲಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ದೇಶಕಾಲಗಳ ಪ್ರಸ್ತುತೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಬ್ರಿಟೀಷರ ರಂಗಪರಂಪರೆಯನ್ನು, ಮುಸಲ್ಮಾನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಹಿಂದೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಒಂದು ಪಾಕ ಸಿದ್ಧವಾದದ್ದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಏಕೆಂದರೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಯುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನಲ್ಲದೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ***ಗುಲೇಬಕಾವಲಿ, ಲೈಲಾಮಜನು, ಶಾಹಜಹಾನ, ಕಬೀರ, ರುಸ್ತುಂ ಸೊಹರಾಬ್*** ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಈ

---

೨೪. ಡಾ. ಮೊಹಮ್ಮದ್ ಶಾಹೀದ್ ಹುಸೇನ್, *ಇಂದ್ರ ಸಭಾಕಿ ಪರಂಪರಾ* , ಶ್ರೀಮಂತ ಪ್ರಕಾಶನ, ನ್ಯೂದೆಲ್ಲಿ, ೧೯೯೦ ಪು.೭೯-೮೯.

ಪು.೭೯ರಲ್ಲಿ 'ಇಂದ್ರಸಭಾಕಾ ಪಾರ್ಸಿ ರಂಗ ಮಂಚಿಕೆ ನಾಟಕೋಪರ್ ಪ್ರಭಾವ' ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರ ಸಭಾ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದಿಂದ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನೀ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಆದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಡಾ. ಮೊಹಮ್ಮದ ಶಾಹದ್ ಹುಸೇನ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಮುಸ್ಲಿಂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಎಗ್ಗಿಲ್ಲದೇ ಬಳಸಿದ್ದು ಅದರ ವಿಶೇಷ. (ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.) ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಹಾಗೂ ಹಿಂದೂ ಹಾಗೂ ಮುಸಲ್ಮಾನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು "ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟು ವಿನ್ಯಾಸ, ನಟನೆ ಹಾಗೂ ರಚನಾ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ 'ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯ'ವನ್ನು ಮುಲಾಜಿಲ್ಲದೆ ಕಡೆಗಣಿಸಿ ಈ ಮೂರೂ ಧಾರೆಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಬೇರೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗದ ಗಾಢವಾಗಿ ಮಿಳಿತವಾಗಿಬಿಟ್ಟವು" [೨೫] ಎಂದು ಶ್ರೀ ರಘುನಂದ ಅವರು ಗುರುತಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯವಿದೆ.

ಇದಿಷ್ಟು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುವ ಮೊದಲು ಇದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪ. ಒಟ್ಟು ಇದನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸ ಬಹುದು : ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಭಾರತದಲ್ಲಾಗಲೇ ಹೊಸ ಶಿಕ್ಷಣ, ಹೊಸ ಆಡಳಿತ, ಹೊಸ ಜನಾಂಗ ಬ್ರಿಟೀಷರ ಆಡಳಿತದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡಿತ್ತು. ಬಂಗಾಲಿ, ಪಾರ್ಸಿ, ಮರಾಠಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೊಂದಿದ್ದವು. ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು ನಮ್ಮ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನತೆಯ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದವು. ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿ ಆಗಲೇ ಸ್ವೀಕರಿಸಿತ್ತು. ಸ್ಥಗಿತಗೊಂಡ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಹಣಕೊಟ್ಟು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ರೀತಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿತ್ತು. ನಗರಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಹಲವಾರು ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಮುಂಬೈ ಕಲಕತ್ತಾದಂತಹ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ತಲೆ ಎತ್ತಿದ್ದವು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದ ರೂಪಾಂತರಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದ ರೂಪಾಂತರಗಳು ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಕೂಗು ಜೋರಾಗಿತ್ತು. ಈ ಎಲ್ಲ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ರಂಗಭೂಮಿ ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಸಿದ್ಧತೆ ನಡೆದಿತ್ತು ಆ ಬಗ್ಗೆ ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಯದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸೋಣ.

---

೨೫. ರಘುನಂದನ, *ಪೂರ್ವರಂಗ ಯಾತ್ರೆ-೯೨*, ಕರಪತ್ರ, ನಾಟಕ ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಾಯಣ, ೧೯೯೨, ಪು.೨೯.



ಪಾರ್ಸಿಕಂಪನಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟ ಮಾಸ್ಟರ ಫೀದಾಹುಸೇನ್ ಅರ್ಜುನನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ.

ಭಾಗ ಎರಡು

ಅಧ್ಯಾಯ -೪

ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಪ್ರವೇಶ

ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಜೀವನದಲ್ಲಿಯೂ ಆಧುನಿಕತೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು ಬ್ರಿಟೀಷರ ಆಡಳಿತದ ಪ್ರಭಾವದ ಮೂಲಕವೇ. "ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೭೯೯ ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣದ ಕೊನೆಯ ಕಾಳಗದಲ್ಲಿ ಟಿಪ್ಪುವು ಮಡಿದಾಗ ಇಂಗ್ಲೀಷರಿಗೆ ಅನೇಕ ಹೊಸ ಪ್ರದೇಶಗಳು ಕೈವಶವಾದವು. ಅಲ್ಲದೇ ಮೈಸೂರು ಸಂಸ್ಥಾನದ ಆಡಳಿತವೇ ಅವರ ಕೈಗೆ ಬಂದಿತು"[೧]

ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕವನ್ನು ಹೀಗೆ ವಶಪಡಿಸಿಕೊಂಡ ಬ್ರಿಟೀಷರು ಮುಂದೆ ಪೇಶ್ವೆ ಹಾಗೂ ನಿಜಾಮರಿಂದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕೆಲ ಪ್ರದೇಶಗಳನ್ನು ವಶಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಆಡಳಿತವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದರು. ಬ್ರಿಟೀಷರೇ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಭೌಗೋಲಿಕವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಡುವ ಪ್ರದೇಶವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ತಮ್ಮ ಆಡಳಿತವನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸಿದರು. ಬಹುಶಃ ಕರ್ನಾಟಕವೂ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಳಗಾದದ್ದು ಈ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದಿಂದಲೇ. ಬ್ರಿಟೀಷರ ಆಡಳಿತದ ಪ್ರಭಾವ ಕರ್ನಾಟಕದ ಮೇಲೆ ಭಾರತದ ಇತರ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆಯೇ ಆಗಿತ್ತು. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡಾ ಬಂಗಾಲ, ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆ ಹೊಸ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗವೊಂದು ಉದಯವಾಗಿತ್ತು. ಕೋರ್ಟು ಕಛೇರಿಗಳ ಪ್ರವೇಶ, ರೇಲ್ವೆ ಪ್ರವೇಶ (ಇದು ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯ; ಏಕೆಂದರೆ ರೇಲ್ವೆ ಅನುಕೂಲತೆ ಇದ್ದುದರಿಂದಲೇ ತಮ್ಮ ಬೃಹತ್ ರಂಗಸರಂಜಾಮದೊಂದಿಗೆ ಪಾರ್ಸಿ ಮತ್ತು ಮರಾಠಿ ಕಂಪನಿಗಳು ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಮುಖ ಪಟ್ಟಣಗಳಿಗೆ ಭೇಟಿ ನೀಡಿದ್ದು, ಮುಂದೆ ಇಲ್ಲಿಯ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರೆತದ್ದಕ್ಕೆ ಇದೂ ಒಂದು ಅನುಕೂಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು.) ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತ್ತು.

ಬ್ರಿಟೀಷರ ಆಡಳಿತದ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಇತರ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡಾ ಅವರ ಆಡಳಿತದ ಹೊಸತನವನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸುವ ಹಾಗೂ ವಿರೋಧಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಬೆಳೆಯಿತು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಲವಾರು ಸಂಸ್ಥಾನಿಕರು ಬ್ರಿಟೀಷರ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿರೋಧವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಮೈಸೂರು ಸಂಸ್ಥಾನ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿತು. ಮೈಸೂರು ಸಂಸ್ಥಾನ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬ್ರಿಟೀಷರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಶಿಕ್ಷಣ ಹೊಸಬದಲಾವಣೆ ತ್ವರಿತ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರು ಈ ಹೊಸತನದ ಸಂಧಿಕಾಲವನ್ನು ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರು. ಬ್ರಿಟೀಷರು ಒಟ್ಟು

---

೧. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಹಾವನೂರ, *ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಅರುಣೋದಯ*, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೪, ಪುಟ ೧೨.

ಕರ್ನಾಟಕವನ್ನು ಮದ್ರಾಸ್, ಬಾಂಬೆ ಪ್ರೆಸಿಡೆನ್ಸಿ ಹಾಗೂ ನಿಜಾಮ ಕರ್ನಾಟಕ ಎಂದು ಆಡಳಿತದ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಬೀದರ್ ಗುಲ್ಬರ್ಗಾ ರಾಯಚೂರು ಜಿಲ್ಲೆಗಳು ಹೈದರಾಬಾದ ನಿಜಾಮನ ಅಧೀನದಲ್ಲಿದ್ದವು. ಕಾರವಾರ, ಧಾರವಾಡ, ಬಿಜಾಪುರ, ಬೆಳಗಾಂವ ಬಾಂಬೆ ಪ್ರೆಸಿಡೆನ್ಸಿಗೆ ಸೇರಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕವೆಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮಿಕ್ಕ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಾದ ಮೈಸೂರಿನ ಭಾಗಗಳೂ ಮಂಗಳೂರು ವಿಭಾಗ ಮದರಾಸು ಪ್ರಸಿಡೆನ್ಸಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದವು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೊಸತನ ಅನ್ನುವುದು ಮರಾಠಿಗರಿಂದಲೇ ಬರಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಬೇಗ ತೆರೆದುಕೊಂಡ ಮರಾಠಿಗರೇ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದವರಿಗೆ ಅನುಕರಣೀಯರಾಗಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲದೇ ಉಚ್ಚ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕಾಗಿ ಪೂನಾಕ್ಕೆ ಹೋಗಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಬ್ರಿಟೀಷರ ಆಡಳಿತ ಪ್ರಭಾವದ ಮೂಲಕ ಜಿಲ್ಲಾ ತಾಲೂಕು ಮಟ್ಟದ ಪಟ್ಟಣಗಳು ಬೆಳೆದು ವ್ಯಾಪಾರ ವ್ಯವಹಾರದ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಳಗಳಾದುದರಿಂದ ಬಹುಬೇಗ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಳ್ಳಿಗಳ ಜೀವನದಲ್ಲೂ ಆಧುನಿಕತೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಹೀಗೆ ೧೯ ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟೀಷರ ಆಡಳಿತದ ಮೂಲಕ ಮಧ್ಯ ಯುಗೀನ ಜೀವನ ಪದ್ಧತಿ(ಪಾಳೆಗಾರಿಕೆ ಪದ್ಧತಿ)ಯಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಜೀವನ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ಬದಲಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ಮಧ್ಯ ಯುಗೀನ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ಹೊಸ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಒಂದು ಮನೋಭೂಮಿಕೆ ನಮ್ಮ ಜನತೆಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಒಂದು ಸಂಧಿಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಸಾರಿಗೆ ಸೌಕರ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ಕಂಪನೀ ನಾಟಕಗಳ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ದೇಶಾದ್ಯಂತ ಹರಡಲು ಪಾರ್ಸಿ ಹಾಗೂ ಮರಾಠಿ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಮೈಸೂರು ಬೆಂಗಳೂರು ಪ್ರಾಂತಗಳಿಗೆ ಭೇಟಿ ಕೊಡಹತ್ತಿದವು. ಹೊಸತನಕ್ಕಾಗಿ ಹಾತೊರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನತೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಈ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಪರಂಪರೆಯ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಆಕರ್ಷಿತರಾದರು. ಹಾಗೆಯೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯೂ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಾಲಿರಿಸಿತು. ಇದು ಹೆಚ್ಚೂ ಕಡಿಮೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಮೈಸೂರು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿತು. ಅದು ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಆಧುನಿಕತೆ ಕಾಲಿರಿಸಿದಾಗ ಇಲ್ಲಿ ರಂಗ ಪರಂಪರೆ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಬೆಳೆದಿತ್ತೇ? ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಚರ್ಚೆ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ನಡೆದಿವೆ. ರಂಗ ಪರಂಪರೆ/ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಇದ್ದರೂ ಅದು ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗಿಂತ ಖಂಡಿತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು. ಗೋವಿಂದ ಪೈಗಳು ಕನ್ನಡದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಾದ ರಂಗ ಪರಂಪರೆ ಇದ್ದಿರ ಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಹಲವಾರು ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ, ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾತಿಯಾದದ್ದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

'ರತ್ನಾಕರ ಸಿದ್ಧನ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೫೭೭) ಭರತೇಶ ವೈಭವ, ಬಸವ ಪುರಾಣ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೩೬೯), ಪಂಪ ರಾಮಾಯಣ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೧೪೦), ರನ್ನನ ಗದಾಯುದ್ಧ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೬೦೪), ಭಟ್ಟಾಕಳಂಕನ ಶಬ್ದಾನುಶಾಸನ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೬೦೪), ಲಿಂಗಣನ ಕೆಳದೀ ನೃಪವಿಜಯ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೭೬೩), ನಿಜಗುಣ ಶಿವಯೋಗಿಯ (ಕ್ರಿ.ಶ. ಸು ೧೫೦೦). ವಿವೇಕ ಚಿಂತಾಮಣಿ, ಕುಮಾರ ವ್ಯಾಸ ಭಾರತ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೪೩೦)',[೨] ಮುಂತಾದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದಿತ್ತು ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಸೂಚನೆಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಪೈಗಳು ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಇದ್ದೂ ಲಿಖಿತ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂಬುದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ವಚನ ಚಳುವಳಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ 'ಬಹುರೂಪಿ ಚೌಡಯ್ಯ' ನಂತಹ ವೃತ್ತಿಪರ ವೇಷಗಾರರು ಇದ್ದುದಕ್ಕೆ ಆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ದಾಖಲೆಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಅದು ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತ ತಂಡ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಒಂದು ಸಂಘಟನಾತ್ಮಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿರದೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕಾಯಕವಾಗಿತ್ತು. ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಇದ್ದಂತೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟು ಒಲವು ಇದ್ದಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಆರಂಭದ ಜೈನ ಕವಿಗಳನ್ನು ಅವರ ಜೈನ ತತ್ವಜ್ಞಾನವೇ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ವಿಮುಖರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿರಬಹುದು. ವೈದಿಕ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿ ಕೊಂಡಿರುವ 'ವಿಲಾಸಿ' ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲ್ಪಡುವ ನಾಟ್ಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಬೌದ್ಧ ಹಾಗೂ ಜೈನ ಧರ್ಮಗಳು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಅನುಮೋದಿಸಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲೂ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಆರಂಭದ ಜೈನ ಕವಿಗಳ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಆಗಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಜೈನ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಎದುರಿಗಿದ್ದ ಜೀವಂತ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಕುರುಡರಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಅವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿಂದ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ.

ಭಕ್ತಿಯುಗದಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ದೇಶದ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯಂತೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ವಿವಿಧ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. 'ಭಕ್ತಿ'ಯ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಚಳುವಳಿಯವರು ದೃಶ್ಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಯಕ್ಷಗಾನ, ಮೂಡಲಪಾಯ ಮುಂತಾದ ತೆರೆದ ರಂಗಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ 'ಜನಪದ' ರಂಗಕಲೆಗಳು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರಬಹುದೆಂದು ರಂಗವಿದ್ವಾಂಸರು ಈಗಾಗಲೇ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹರಿಕಥೆಯ ಪರಂಪರೆ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಸಾಭಿನಯ ಪೂರ್ವಕವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಇದರ ಪ್ರಭಾವ ಪ್ರಬಲವಾದದ್ದು. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಕಾವ್ಯವೂ ಈ ಆಟ್ಟದಾಟಗಳಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಆತ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟುವ ಹಲವಾರು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು

---

೨. *ಗೋವಿಂದ ಪೈ ಸಂಶೋಧನಾ ಸಂಪುಟ*, (ಸಂ) ಕು.ಶಿ. ಹರಿದಾಸ ಭಟ್ಟ ; ರಾಷ್ಟ್ರಕವಿ ಗೋವಿಂದ ಪೈಗಳ ಸಂಶೋಧನಾ ಕೇಂದ್ರ, ಉಡುಪಿ, ೧೯೯೫, ಪುಟ ೮೭-೯೩.

ನಾಟಕೀಯವಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಈ ಅಟ್ಟದಾಟಗಳ ರಂಗಪರಂಪರೆಯೂ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಈಗಾಗಲೇ ತಿಳಿಸಿದಂತೆ 'ಭಕ್ತಿ' ಯುಗದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮೂಡಲಪಾಯ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ದೊಡ್ಡಾಟ, ದಾಸರಾಟಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಕಾಲ ಸರಿದಂತೆ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದಂತಹ ಹೆಚ್ಚು ಮನರಂಜನಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಮತಾತೀತ ಆದ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಉದಯಿಸಿದವು. ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಮುಂದೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ರೂಪಗೊಂಡ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಪರಂಪರೆಯ ಕನ್ನಡ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆರಂಭ ಘಟ್ಟದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳನ್ನೇ ಹೊಂದಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಆರಂಭದ ಈ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಒಂದು ಕಡೆ ಆಗತಾನೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಅಟ್ಟದಾಟಗಳ ಪರಿಷ್ಕೃತ ರೂಪದಂತಿದ್ದು ಒಟ್ಟು ವಿನ್ಯಾಸ, ಪ್ರಯೋಗದ ರೀತಿ, ಧೊರಣೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅವು 'ಭಕ್ತಿ' ಚಳುವಳಿಯ ವಿಸ್ತರಣೆಯ (Extension) ರೀತಿಯಲಿದ್ದದ್ದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಾದ ***ಕೃಷ್ಣಲೀಲಾ, ಕಂಸವಧಾ, ಭಕ್ತ ಪ್ರಹ್ಲಾದ, ಭಕ್ತ ಕಬೀರದಾಸ*** ಮುಂತಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸ ಬೇಕಾದ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಬದಲಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದದ್ದು. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಇರುವುದು ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಆವರೆಗೆ ಇಲ್ಲದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆ, ರಂಗ ಸಂಘಟನೆ ಮುಂತಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲಿನ ಲಿಖಿತ ನಾಟಕ ಕೃತಿ ಬರಲು ೧೮ ನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಕಾಯ ಬೇಕಾಯಿತು. ಮೈಸೂರಿನ ಅರಸು ಚಿಕ್ಕ ದೇವರಾಜನ (೧೬೭೨-೧೭೦೪) ಆಸ್ಥಾನದ ಕವಿಯಾದ ಸಿಂಗರಾರ್ಯ ಎಂಬಾತ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ***ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದಾ*** ಎಂಬ ರೂಪಾಂತರ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ. ಇದು ಶ್ರೀಹರ್ಷನ ರತ್ನಾವಳಿ ನಾಟಕದ ರೂಪಾಂತರ; ಇದರ ರಚನೆ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾದದ್ದು. ರೂಪಾಂತರ ಕೃತಿಯಾದರೂ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಇದಕ್ಕ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಇದರ ಮಹತ್ವವಿರುವದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕವಾಗಿಸಿದ್ದರಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ನಾಟಕೀಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿ 'ನಿರೂಪಣಾತ್ಮಕವಾದದ್ದು (Narrative form). ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲಿಗೆ ನಾಟಕೀಯ ನಿರೂಪಣೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು ಈ ನಾಟಕದಿಂದಲೇ'[೩] ಮುಂದೆ ಮೈಸೂರಿನ ಆಸ್ಥಾನದ ಹಲವಾರು ಕನ್ನಡದ ಅರುಣೋದಯ ಕಾಲದ

೩. ***ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದಾ*** ನಾಟಕ ಚಾರಿತ್ರಕವಾಗಿ ಏಕೆ ಮಹತ್ವದ್ದು ಎಂಬುದನ್ನು ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಬಹಳ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ ಅವರು ಪ್ರಸ್ತುತ ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ:

But credit must go to Singararya for creating dramatic language which Kannada literature did not have in the past. Singararya's language is lightly archaic but it is not incommunicative. What is important from our point of view is that the writer has tried, strenously sometimes, to change the narrative into dramatic and the strain is felt by the reader of the play, for the first time in Kannada the narrator has receded to the background giving freedom to the charecter to express themselves; ***The Tradition of Karnataka Theatre,*** (ed) K.D. Kurtakoti, Karantaka Nataka Academy, Bangalore, 1986, page 3.

ಕವಿಗಳಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಹಾಗೂ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಒಂದಾದರೂ ಮಾದರಿಯನ್ನು *ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದಾ* ನಾಟಕ ಒದಗಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ನಾಟಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಪ್ರಭಾವ ಇಲ್ಲದಾಗ್ಯೂ ರಚನೆಗೊಂಡ ಕನ್ನಡದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಥಮ ಹೆಜ್ಜೆ.

ಸಿಂಗರಾರ್ಯನ ಕೃತಿಯ ತರುವಾಯ ಒಂದು ನೂರುವರುಷ ಮೈಸೂರು ಆಸ್ಥಾನದ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆ ಸ್ಥಗಿತ ಗೊಂಡಿತು. ಮುಂದೆ ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರ ಆಳ್ವಿಕೆ (೧೮೧೧) ಆರಂಭವಾದೊಡನೆ ಮತ್ತೆ ಆಸ್ಥಾನದ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಗೆ ಜೀವ ಬಂತು. ಬಹುಶಃ ೧೭೦೦-೧೭೯೯ ರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೈದರ್ ಹಾಗೂ ಟೀಪುವಿನ ಆಡಳಿತಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಯುದ್ಧ ಹಾಗೂ ಇತರ ರಾಜಕೀಯ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತದ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆ ನಿರ್ಜೀವವಾಗಿರಬಹುದು. ಈಗಾಗಲೆ ತಿಳಿಸಿದಂತೆ ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಪತನದ ನಂತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟೀಷರ ಪ್ರಾಬಲ್ಯ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಾ ಬಂತು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಆಧುನಿಕತೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲೆ ಈ ಚಟುವಟಿಕೆ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪದ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವುದು ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಉದ್ದೇಶವಿದ್ದು ಅದನ್ನು ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗುವುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿದ್ದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಥೂಲ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳೋಣ.

ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಸ್ಥೂಲ ಸಮೀಕ್ಷೆ :

> ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜನು ಹಳತು ಹೊಸತರ ನಡುವೆ ಕೊಂಡಿ ಇದ್ದಂತೆ. ಹೊಸತನ್ನು ಈತ ಸ್ವಾಗತಿಸಿದ. ಅಲ್ಲದೆ ಸ್ವತಃ ಕವಿಯೂ, ವಿದ್ವಾಂಸನೂ, ರಂಗಾಸಕ್ತನೂ ಆಗಿದ್ದ. ಆಧುನಿಕತೆ ಎಂಬುವುದು ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿ ಈತನ ಕಾಲದಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಈತನ ಅಳಿಯ ಲಿಂಗರಾಜನ ರಂಗಾಸಕ್ತಿ ಕೂಡಾ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯಕ್ಕೆ ನೀರೆರೆಯಿತು. ಲಿಂಗರಾಜನು (೧೮೨೩-೧೮೭೪) ಕವಿಯಾಗಿದ್ದನಲ್ಲದೆ ಯಕ್ಷಗಾನಪ್ರಿಯನೂ ಆಗಿದ್ದನು. ಈತ *ಮದಾಲಸಾ ಪರಿಣಯ, ಮನ್ಮಥವಿಜಯ ಮೋಡಿ, ಚಂದ್ರಾವಳೀ ಕಥೆ* ಮುಂತಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾಗಿ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೊಸದೊಂದು

ರಂಗಾನ್ವೇಷಣೆ ನಡೆದಿತ್ತೆಂದು ಆಸ್ಥಾನದ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆ ಚುರುಕಾಗಿತ್ತೆಂದು ಹಲವಾರು ದಾಖಲೆಗಳು ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ.[೪]

ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿರಿಸಿದ ಆಧುನಿಕತೆ ಮುಂದೆ ಅವರ ತರುವಾಯ ಮೈಸೂರು ಸಂಸ್ಥಾನದ ರಾಜ್ಯಭಾರ ವಹಿಸಿದ ನಾಲ್ಕನೆ ಚಾಮರಾಜರ (೧೮೮೧-೯೪) ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾ ಸಾಗಿತು. ಕನ್ನಡ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹಾಗೂ ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇವರ ಕಾಲ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವವಾದದ್ದು. ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯು ಪಾದಾರ್ಪಣೆ ಮಾಡಿದ್ದು ಇವರ ರಂಗಭೂಮಿ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದಲೆ. ಇವರು ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡು ಹಳೇ ಮೈಸೂರಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ವೃತ್ತಿನಿರತ ರಂಗತಂಡಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು.

ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವರ ಹಾಗೂ ಅಳಿಯ ಲಿಂಗರಾಜನ ರಂಗಾಸಕ್ತಿಯ ಕಾರಣವಾಗಿ ಆವರೆಗೆ ತೆರೆದ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಆಟಗಳು ಆಸ್ಥಾನದ ಒಳಗೆ ಬಂದವು. 'ಕುದುರೆ ತೊಟ್ಟಿ' ಯಂತಹ ಆವರಣವನ್ನು ರಂಗಸ್ಥಳವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಏರ್ಪಡಿಸುವುದು ರೂಢಿಗೆ ಬಂತು. ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲೇ ತಯಾರಾದ ಕಲಾವಿದರೇ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡುವುದೂ ಹಾಗೂ ವಿಶೇಷ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ರಾಜರಿಗೆ ಖಯ್ಯಾಲಿ ಬಂದಾಗ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುವುದೂ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿತು. ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಸುಕುಮಾರತೆಗಾಗಿ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳಲ್ಲೂ 'ಲೋಕಧರ್ಮೀ' ಪ್ರದರ್ಶನದ ರೀತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೬-೧೭ನೇ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ 'ಇಂಟರಲ್ಯೂಡ್'ಮಾದರಿಯ ಆಸ್ಥಾನದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು.

ಹಳೇ ಮೈಸೂರು ಅಥವಾ ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ಮೂಲಕ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಾಣಿಸಿ ಕೊಂಡಿದ್ದು ಮೈಸೂರು ಒಡೆಯರ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಆ ಬಗ್ಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ದಾಖಲೆಗಳಿವೆ. ಒಂದು ದಾಖಲೆಯ ಪ್ರಕಾರ:

---

೪. The Wodeyars of Mysore from the times of Kanthiravanarasaraj extended their patranage to Yakshagana troupes and later the Mysore place received a Yakshagana troupe from Dharmasthala in 1812. The troupe was persuaded to make Mysore its home by Mummadi Krishnaraj Wodeyar members of this troupe were called 'Bidaradavaru' and Bidarada Krishappa;s ancestors belonged to this troupe. Aliya Lingaraja's composition of Yakshagana were rehearsed and many of them were staged at 'Kuduretotti' by the Bidarada Dashavatara Mela of the palace. Though there were no regularly consitituted theaters in Mysore. It may be said this was mid way between the folk and the court theatres which paved the way for the emergence of Modern stage; ***Gazetter of India Karantaka State Mysore district***, Vol.1, 1988, page 708.

೧೮೭೯ ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ಸೀಮೆಯ ಸಾಂಗಲಿ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಯವರು ಮೈಸೂರಿಗೆ ಬಂದು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಇವರ ಹಿಂದೆಯೇ ಬೊಂಬಾಯಿನ ಪಾರ್ಸಿ ನಾಟಕ ಸಭೆಯವರೂ ಬಂದು *ಇಂದ್ರಸಭಾ, ಗುಲೇಬಕಾವಲಿ* ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಆಗ್ಗೆ ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿದ್ದ 'ಬೈಲಾಟ', 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ಗಳ ತೋರಿಕೆಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ರಂಜನೆಯಾಗುವಂತೆ ಆಧುನಿಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಡಿದ ಆ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ನಮ್ಮ ಜನರು ಮನಸೋತು ಹೇರಳವಾಗಿ ದುಡ್ಡುತೆತ್ತು ಗುಂಪುಕಟ್ಟಿ ಹೋಗಿ ನೋಡಿದರು. ನಾಟಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮವರಿಗಿರುವ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಡೆಗೇ ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಒಳಿತೆಂದು ಬಗೆದ ಆಗ ದಿವಾನ್ ಪದವಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಶ್ರೀ ರಂಗಾಚಾರ್ಯರೂ, ದರ್ಬಾರ್ ಬಕ್ಷಿ, ಅಂಬಿಲ್ ನರಸಿಂಹ ಅಯ್ಯಂಗಾರರೂ ಕೂಡಿ ಈ ಕಲೆಗೂ ರಾಜಾಶ್ರಯವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ನಾಟಕ ಸಭೆಯೊಂದನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದರು. ಕಲಾಭಿಜ್ಞರೂ ವಿದ್ವತ್ಪಕ್ಷಪಾತಿಗಳೂ ಆದ ಶ್ರೀಮನ್ಮಹಾರಾಜರವರು ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತೇಜನ ವಿತ್ತುದಲ್ಲದೆ ತಮ್ಮ ಹೆಸರನ್ನೇ ಇಡಲು ಅನುಮತಿಸಿದರು. ಸಂಸ್ಥೆಗೆ 'ಶ್ರೀ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಕರ್ಣಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ' ಎಂದು ನಾಮಕರಣವಾಯಿತು. ಇದು ೧೮೮೧ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ.[೫]

ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಹೊಸರಂಗಭೂಮಿಯ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿದೊರೆತದ್ದು, ಪಾರ್ಸಿ ಮತ್ತು ಮರಾಠೀ ಕಂಪನಿಗಳು ತಮ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಆಗಾಗ ಬೆಂಗಳೂರು ಹಾಗೂ ಮೈಸೂರಿಗೆ ಬಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಅದೇರೀತಿ ಮುಂದೆ ಶ್ರೀ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಒಡೆಯರಿಗೆ ಅರಮನೆ ಕಂಪನಿ ಹುಟ್ಟುಹಾಕಲು ಕಾರಣ ಈ ಹೊಸ ಪಾರ್ಸಿ ಮತ್ತು ಮರಾಠಿ ಕಂಪನಿಗಳೇ ಎಂಬುದು ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ಯ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ೧೮೭೦ ರಲ್ಲಿ ಪೆಸ್ಟೊಂಜಿ ಪ್ರೇಮಜಿ ಬಾಲಿವಾಲಾ (ಬಾಂಬೆ) ಕಂಪನಿ ಮತ್ತು ೧೮೭೮ ರಲ್ಲಿ ಸಾಂಗಲಿಯ ಮರಾಠಿ ಕಂಪನಿ ಇವೆರಡೂ ಮೈಸೂರಿಗೆ ಭೇಟಿ ಕೊಟ್ಟು ತಮ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡಿದರು. ಆ ಮೊದಲೇ ೧೮೬೦ ರಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ಕಂಪನಿಗಳು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಲವು ಪಟ್ಟಣಗಳಿಗೆ ಭೇಟಿ ನೀಡಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡಿ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯಕ್ಕೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ನೀಡಿದ್ದವು. (ಆ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರ ಚರ್ಚೆ ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ).

---

5. ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, "ನಮ್ಮ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು", *ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಶತಮಾನೋತ್ಸವ ಸಂಚಿಕೆ ೧,* (ಸಂ)ಭಾರದ್ವಾಜ (ಪ್ರಕಾಶಕರ ವಿವರ ದೊರೆತಿಲ್ಲ), ೧೯೨೯, ಪುಟ ೫೩.

ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿಯ ಈ ಹೊಸ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸಿಯೋ ಅಥವಾ ಪಾರ್ಸಿ, ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸಿಯೋ ಅಂತೂ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಅದರ ಸುತ್ತ ಮುತ್ತ ಅನೇಕ ತಂಡಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಇವೆಲ್ಲಾ ಒಂದಲ್ಲಾ ಒಂದು ರೀತಿ ಮಹಾರಾಜರ ಕೃಪಾಪೋಷಣೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿದ್ದವು. ಜೊತೆಗೆ ಅರಮನೆ ಕಂಪನಿಯೊಂದಿಗೆ ಪೈಪೋಟಿಯನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ರೀತಿಯ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಶಾಕುಂತಲ ಕರ್ಣಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ ಮೈಸೂರು'(೧೮೮೦) ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಇದರ ಸ್ಥಾಪಕರು ಶ್ರೀ ಸಿ. ಆರ್. ರಘುನಾಥರಾಯರು. ಮೊದಲು ಕೇವಲ 'ಶಾಕುಂತಲಾ ನಾಟಕ ಸಭೆ' ಎಂಬುದಾಗಿದ್ದ ಸಂಸ್ಥೆ ಮುಂದೆ ಶ್ರೀ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಕರ್ಣಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ ದಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯವಾಗಿ, ನಂತರ ೧೯೧೭ ರಲ್ಲಿ ಆ ಕಂಪನಿ ಕಾರಣಾಂತರಗಳಿಂದ ವಿಸರ್ಜಿತಗೊಂಡು ನಂತರ ಇಬ್ಭಾಗವಾದ ಒಂದು ಕಂಪನಿಯೇ 'ಶಾಕುಂತಲಾ ಕರ್ಣಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ' ಎಂಬುದಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆಯಿತು.

ಮೈಸೂರು ಅಸ್ಥಾನದಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿ ಕೊಂಡ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಕಂಪನಿ 'ರಾಜಧಾನಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ' ಇದು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೮೮೨ ರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮಂಡ್ಯಂರಂಗಾಚಾರ್ಯರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ಕಂಪನಿಯವರು ಆಗಿನ ರೂಢಿಯಂತೆ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರಲ್ಲದೆ ***ಇಂದ್ರಸಭಾ, ಲೈಲಾಮಜುನು*** ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಮಂಡಳಿಯ ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಮಹಾರಾಜರ ಕೃಪಾಕಟಾಕ್ಷ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಜನರ ಬೆಂಬಲದಿಂದಲೇ ಬೆಳೆಯಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅರಮನೆ ಕಂಪನಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವೃತ್ತಿಪರತೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಅರಮನೆ ಕಂಪನಿಯೊಂದಿಗೆ ನೇರ ಪೈಪೋಟಿಗೆ ಇಳಿದ ಈ ಕಂಪನಿಯ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಜನರ ಮಧ್ಯ ತಮ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸ್ಥಿರವಾದ ಮಾನ್ಯತೆ ಪಡೆಯಲು ಅನೇಕ ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಇದೇ ಕಂಪನಿ ಮುಂದೆ ೧೮೮೫ರಲ್ಲಿ 'ರಾಜಧಾನಿ ಗೀತ ನಾಟಕ ಮೇಳ' (The Metro politan operatic Troupe) ಎಂದು ಹೊಸ ಹೆಸರನ್ನು ತಾಳಿತು. ಈ ಕಂಪನಿ ಬಳ್ಳಾರಿ, ಬೆಂಗಳೂರು ಪಟ್ಟಣಗಳಿಗೂ ಭೇಟಿ ನೀಡಿತು. ಮುಂದೆ ಈ ಕಂಪನಿ ಜನರು ಅರಮನೆ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡರು.

ಮೈಸೂರಿನ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಕಂಪನಿ 'ಶ್ರೀಕಂಠೇಶ್ವರ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ' (೧೮೯೫). ಎಂ. ಎಲ್. ಶ್ರೀಕಂಠೇಶ್ವರ ಗೌಡರು, ಎಲ್. ಜಯರಾಜರು, ಶ್ರೀ ಪೂರ್ಣ ರಾಘವೇಂದ್ರ ರಾಯರು ಈ ಕಂಪನಿಯ ನೇತೃತ್ವ ವಹಿಸಿದ್ದರು. ಈ ಕಂಪನಿಯ ಮಹತ್ವ ಎಂದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಎಂ. ಎಲ್. ಶ್ರೀಕಂಠೇಶ್ವರ ಗೌಡರಂತಹ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು. ಶ್ರೀ ಶ್ರೀಕಂಠೇಶ್ವರ ಗೌಡರು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ***ಮಿಡ್‌ಸಮರ್ ನೈಟ್ಸ್ ಡ್ರೀಮ್*** ನಾಟಕವನ್ನು ***ಪ್ರಮೀಳಾರ್ಜುನೀಯ*** ಎಂದೂ ***ಮ್ಯಾಕಬೆತ್*** ನಾಟಕವನ್ನು ***ಪ್ರತಾಪರುದ್ರೀಯ*** ಎಂದೂ ಅನುವಾದಿಸಿದರು.

ಮೈಸೂರಿನ ಅರಮನೆ ಹಾಗೂ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಕಂಪನಿಗಳು ಮೈಸೂರಿನ ಸುತ್ತಮುತ್ತ ತಿರುಗಾಡಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಅದರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಬೆಂಗಳೂರು ಮತ್ತು ಅದರ ಸುತ್ತ ಮುತ್ತಲೂ

ಕೆಲ ರಂಗಾಸಕ್ತರು ತಂಡಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಕೊಂಡರು. ಅದರಲ್ಲಿ 'ಗೊಲ್ಲರ ಪೇಟೆ ನಾಟಕ ಸಭಾ' ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂತು. ಅದೇ ರೀತಿ ಶ್ರೀಮಂಡ್ಯಂ ರಂಗಾಚಾರ್ಯರ ಕಂಪನಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗ 'ರಸಿಕ ಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸಿನೀ ನಾಟಕ ಸಭಾ' (೧೮೮೩) ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿತು. ಇವರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲೇ ಇದೇ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ 'ಚನ್ನಬಸವೇಶ್ವರ ಕೃಪಾಪೋಷಿತ ನಾಟಕ ಸಂಘ' (೧೮೮೪) ವ ಶ್ರೀ ಚಂದಣ್ಣನವರ ಹಾಗೂ ಅವರ ಕೆಲ ಸ್ನೆಹಿತರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನಾಚೆ ಚಿಕ್ಕ ಹಳ್ಳಿ ಗುಬ್ಬಿಯಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಈ ಕಂಪನಿ ಇನ್ನಿಲ್ಲದ ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆದದ್ದು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೯೦೦ ರ ನಂತರ ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣನವರು ಈ ಕಂಪನಿಯ ನೇತೃತ್ವ ವಹಿಸಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ. ಸುಮಾರು ಒಂದುನೂರು ವರುಷ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿಟ್ಟ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಈ ಕಂಪನಿಯದು. ಅದೇ ರೀತಿ ಮೈಸೂರಿನದಾದರೂ ಕರ್ನಾಟಕಾದ್ಯಂತ ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆದ ಎಂ.ವಿ. ವರದಾಚಾರ್ಯರ 'ರತ್ನಾವಳಿ ಥಿಯೇಟ್ರಿಕಲ್ ಕಂಪನಿ' (೧೯೦೨), ಪೀರ್ ಮಹಮದರ 'ಚಂದ್ರಕಲಾ ನಾಟಕ ಸಭಾ' (೧೯೩೦), ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ನಾಯ್ಡುಗಳ 'ಶ್ರೀ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ' (೧೯೩೨) ಆರ್. ನಾಗೇಂದ್ರರಾಯರ ನೇತೃತ್ವದ ;ಚಾಮುಂಡೇಶ್ವರಿ ನಾಟಕ ಸಭಾ' ಕೆ ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯ ನವರ 'ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯ ಮಿತ್ರ ಮಂಡಳಿ' (೧೯೩೪), ಇನ್ನೂ ಎಷ್ಟೋ ಕಂಪನಿಗಳು ಮೈಸೂರು ಹಾಗೂ ಆ ಪ್ರಾಂತದ ಸುತ್ತ ಮುತ್ತ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದು ತಮ್ಮ ನಿರಂತರ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅಖಂಡ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ತಂದು ಕೊಟ್ಟವು. ಹೀಗೆ ಅರಮನೆಯಿಂದ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೮೮೦ ರಲ್ಲಿ ಆರಂಭಿಸಿ ಮೈಸೂರಿನಿಂದ ಮೈಸೂರಿನ ಹೊರ ರಾಜ್ಯಗಳ ಪಟ್ಟಣಗಳಿಗೂ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕೊಂಡೊಯ್ದು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ೧೯೪೦ ರವರೆಗೆ ಸಮೃದ್ಧಿಯಾಗಿ ಜನಮನದಲ್ಲಿ ಉಳಿದು ಮುಂದೆ ಹಲವಾರು ಕಾರಣಗಳಿಂದ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಈ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೂ ಹಲವಾರೂ ಬದಲಾವಣೆ ನಡೆದವು.

ಮೈಸೂರು ಭಾಗದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯು ನಡೆದುಬಂದ ದಾರಿ :

ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹಳೆಮೈಸೂರಿನ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಅದು ಹೀಗೆ :

ಒಂದು : ಮೈಸೂರಿನ ಅರಮನೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ಸುತ್ತ ಮುತ್ತ ೧೮೮೦ ರಿಂದ ೧೯೦೦ ರವರೆಗೆ ಆರಂಭಗೊಂಡ ಅಧುನಿಕ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆ, ತನ್ಮೂಲಕ ರೂಪಗೊಂಡ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೊಳವುಗಳು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಭಾಷಾಂತರಗಳಿಂದ ಆದದ್ದೂ ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳು ಮಾದರಿ ಒದಗಿಸಿದ್ದು. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕಂಡು ಬರುವ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅವರೆಗೆ ಇಲ್ಲದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕಾರರು ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದದ್ದು. ಬಸವಪ್ಪಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ಶ್ರೀಕಂಠೇಶಗೌಡರು ಮುಂತಾದವರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಎರಡು : ರಾಜಾಶ್ರಯದಿಂದ ಹೊರಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ನಡೆದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೯೦೦ ರಿಂದೀಚೆಗೆ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಂತರ ರೂಪಾಂತರಗಳಿಂದ ತಪ್ಪಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಬೆಳೆಯ ಹತ್ತಿತು. ಆದರೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಟರು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಪಡೆದರು. ಈಕಾಲವನ್ನು ಎಂ.ವಿ. ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಯುಗ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಪೀರಸಾಹೇಬರು, ಆರ್. ನಾಗೇಂದ್ರರಾಯರು, ಸುಬ್ಬಯ್ಯನಾಯ್ಡುಗಳು, ಈ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದವರು. ನಟರಾಗಿ ಸಂಘಟಕರಾಗಿ ಇವರ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಹೆಚ್ಚಿನದು. ಈ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗುತ್ತ ನಡೆಯಿತು.

ಮೂರು : 'ಗುಬ್ಬಿಕಂಪನಿಯ ಯುಗ' ಈ ಕಂಪನಿ ಗುಬ್ಬಿಯಂತಹ ಸಣ್ಣ ಊರಿನಲ್ಲಿ ೧೮೮೪ ರಲ್ಲೇ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದಿತ್ತಾದರೂ ಅದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪಡೆದದ್ದು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೯೦೦ ರಲ್ಲಿ. ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣವನರು ಅದರ ನೇತೃತ್ವ ವಹಿಸಿದ ನಂತರವೇ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಗುಬ್ಬಿಕಂಪನಿಯ ಸಾಧನೆ ಬೃಹತ್ತಾದುದು. ವೀರಣ್ಣನವರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬೇಕಾದ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಸಂಘಟನೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಮನಗಂಡು ಚತುರತೆಯಿಂದ ಹಲವಾರು ವರುಷ ಸಂಘವನ್ನು ಭವ್ಯವಾಗಿ ನಡೆಸಿದರು. ಅದ್ಭುತ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಇವರ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಆಕರ್ಷಣೆ ಆಗಿತ್ತು. ನೂರಾರು ವೃತ್ತಿಪರ ನಟನಟಿಯರು ಈ ಕಂಪನಿಯಿಂದ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದರು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಉತ್ತುಂಗ ಕಾಲ ಎಂದರೆ ವೀರಣ್ಣನವರ ಕಂಪನಿಯ ಕಾಲ ಎಂದು ಹೇಳ ಬಹುದು. ಹಳ್ಳಿಹಳ್ಳಿಗೂ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ನಾಟಕಗಳು ತಲುಪಿದವು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಥಾವಸ್ತುವುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಕ್ಕೇರಿದವು, ಹಲವಾರು ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು, ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕಾರರು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ದುಡಿದು 'ಕಂಪನಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಸಾರ್ಥಕಗೊಳಿಸಿದರು.

ನಾಲ್ಕು : ಕೆ. ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯನವರ 'ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯ ಮಿತ್ರಮಂಡಳಿ' ಹಳೇ ಮೈಸೂರುಭಾಗದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಬೆಳವಣಿಗೆ. ೧೯೩೦ ರಿಂದೀಚೆಗೆ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಆ ಹಿಂದಿನ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ನಡೆದಿತ್ತು. ಕೈಲಾಸಂ, ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ಶ್ರೀರಂಗ ರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಅಥವಾ ಆಗಿನ ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಭೂಮಿ ಬದಲಾಗಬೇಕಾದ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಪಂ. ತಾರಾನಾಥ, ಅ.ನ.ಕೃಷ್ಣರಾಯರು ಮುಂತಾದ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪಿಡುಗನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಎಲ್ಲದರ ಅರಿವಿನಿಂದ ಕೆ. ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯನವರು ಪೌರಾಣಿಕತೆ, ಭವ್ಯರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕೊಳಕನ್ನು ಎತ್ತಿತೋರಿಸುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದರು. ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ಚಕಮಕಿ, ಹಾಸ್ಯ, ವಿಡಂಬನೆ ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆದವು.

ಹೀಗೆ ಹಳೇ ಮೈಸೂರಿನ ಕಂಪನಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಅನ್ನುವುದು ಅರಮನೆಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯನವರ ವರೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಮಧ್ಯ ಹುಟ್ಟಿದ ಕಂಪನಿಗಳು ಒಂದಿಲ್ಲಾ ಒಂದು ರೀತಿ

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದವುಗಳಾಗಿವೆ. ಮೈಸೂರಿನ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಹೀಗೆ ರಾಜಾಶ್ರಯದಿಂದ ಜನಾಶ್ರಯದವರೆಗೂ, ರಾಜನಿಂದ ರಂಕನ ವರೆಗೂ ಮಾನ್ಯತೆ ಪಡೆಯುತ್ತ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಆದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಪೂರ್ವದಲ್ಲೆ ಅಲ್ಲಿನ ಕಂಪನಿನಾಟಕಗಳು ಅಳಿದವು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಹಲವಾರು ಇವೆ. ರಾಜಾಶ್ರಯ ತಪ್ಪಿದ್ದು, ಚಲನಚಿತ್ರ ಪ್ರವೇಶ, ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನೋಭಾವಕ್ಕೆ ಇವು ಸ್ಪಂದಿಸದೇ ಇದ್ದದ್ದು, ಆರ್ಥಿಕ ಅಭದ್ರತೆ, ನಟನಟಿಯರ ಕೊರತೆ ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಹಲವಾರು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಪುಣೆ, ಬಾಂಬೆ, ಸಾಂಗಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿ ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಕಲ್ಕತ್ತಾದಲ್ಲಿಯೂ ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಇದೇ ರೀತಿ ಉಳಿಸಿ ಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ಬೆಂಗಳೂರು, ಮೈಸೂರಿನಂತಹ ದೊಡ್ಡ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಆ ಲೆಕ್ಕದಲ್ಲಿ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ನಿರ್ಮಾಣ ಆಗಲಿಲ್ಲ, ಹಾಗೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೂ ಅಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಹಳೇ ಮೈಸೂರು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಲ್ಕು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ 'ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ'ನ್ನು ಇನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ವಿವರವಾಗಿ ಮುಂದೆ ಗಮನಿಸೋಣ.

ಅರಮನೆಯ 'ಶ್ರೀ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಕರ್ಣಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ' ಸ್ಥಾಪನೆಗೊಂಡಾಗ, ಅದರ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ಇದ್ದದ್ದು ಪಾರ್ಸಿ ಮತ್ತೂ ಮರಾಠೀ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರೋಸೀನಿಯಂ ಪ್ರಯೋಗಗಳು. ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ***ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದಾ*** ಒಂದೇ. ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ದರ್ಬಾರ್ ಹಾಲ್ ಅಥವಾ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿಯ ಯಾವುದಾದರೂ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡರು. ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಆಸ್ಥಾನ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಉತ್ತೇಜನವನ್ನು ಶ್ರೀಮನ್ಮಹಾರಾಜರು ಕೊಟ್ಟರು. ಆಗ ಆಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿ (೧೮೪೩ - ೧೮೯೧)ಗಳಿಂದ ಕಾಳಿದಾಸನ ***ಶಾಕುಂತಲ*** ನಾಟಕ ಭಾಷಾಂತರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಮುಂದೆ ಇವರೇ ತಮಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ***ಒಥೆಲೊ*** ನಾಟಕವನ್ನು ***ಶೂರಸೇನ ಚರಿತ್ರೆ*** ಯನ್ನಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದರು. ಶ್ರೀಕಂಠೇಶ ಗೌಡರು 'ಶ್ರೀಕಂಠೇಶ್ವರ ನಾಟ್ಯ ಸಂಸ್ಥೆಗಾಗಿ, ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ***ಮಿಡ್ ಸಮರ್ ನೈಟ್ಸ್ ಡ್ರೀಮ್***ನ್ನೂ, ***ಮ್ಯಾಕಬೆತ್*** ನಾಟಕಗಳನ್ನು ***ಪ್ರಮೀಳಾರ್ಜುನಿಯಮ್*** ಹಾಗೂ ***ಪ್ರತಾಪರುದ್ರೀಯ*** ಎಂದು ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದರು.

ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಈ ನಾಟಕ ರಚನಾಕಾರರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಎದುರಿಗಿದ್ದದ್ದು ಪ್ರೋಸೀನಿಯಂ ರಂಗಸ್ಥಳ ಹಾಗೂ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರ್ ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು. ಹೀಗಾಗಿ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ಪರಂಪರೆಯ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ರೂಪಾಂತರ ಭಾಷಾಂತರಗಳ ಮೂಲಕ ಹೊಂದಿಸುವುದರಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಪರಿಣಾಮ ಉಂಟಾಯಿತು, ಅದೆಂದರೆ ಪೌರಾಣಿಕತೆಗೆ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆಹುಟ್ಟಿಸುವ ಲೇಪ ಉಂಟಾಗುವುದು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಾದ ಈ ಪಲ್ಲಟ ಖಾಯಂ ಆಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿತು.

ಪೌರಾಣಿಕತೆಗೆ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆಯ ಸೃಷ್ಟಿ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಒಂದು ವರವಾಗಿ ಒದಗಿಬಂತು. ಇದು ಆದದ್ದು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಇರಬಹುದು ಅಥವಾ ಅಪ್ರಜ್ಞಾ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿರಬಹುದು; ಆ ಮಾತುಬೇರೆ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳ ರೂಪಾಂತರ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಆರೋಗ್ಯಕರ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಎಂದೇ ಹೇಳ ಬೇಕು. ಹೊಸ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸನ್ನಿವೇಶ, ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನೆಲೆಗಳಿಂದಲೇ ಅವರು ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳಿಸಿ ಕೊಂಡರು. ಅವರು ಭಾಷಾಂತರಕ್ಕೆ ಕೈಹಾಕಲಿಲ್ಲ. ಅವರು ರೂಪಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಆಭಾಸಗಳಿದ್ದರೂ ಆಗಿನ ಸಂದರ್ಭದ ಗ್ರಹಿಕೆಯೇ ಹಾಗಿತ್ತು. ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಇವರ ನಾಟಕಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ಹಾಗೂ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳ ರಚನಾ ವಿಧಾನದ ಮಿಶ್ರಣ ಆಗಿದ್ದವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಬಸಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ *ಒಥೆಲೊ* ರೂಪಾಂತರದ ಒಂದು ರೀತಿ ಹೀಗಿದೆ :

ಒಥೆಲೊ (ಶೂರಸೇನ) ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ಡೆಸ್ಡಿಮೋನಾ (ಮೋಹನೆ)ಳ ಶೀಲದ ಬಗ್ಗೆ ಶಂಕಿಸಿ ಅವಳನ್ನು ಕೊಂದಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ತಪ್ಪಿನ ಅರಿವು ಅವನಿಗಾಗಿದೆ ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಆತ ಹೇಳುವ ಮಾತನ್ನು ಬಸಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತದ ನಾಟಕ ರಚನಾ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಕಂದ, ವೃತ್ತಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ್ದಾರೆ ಅದು ಹೀಗೆ :

ಶೂರಸೇನ : ಸ್ವಲ್ಪ ನಿಲ್ಲಿ ನನ್ನದೂ ಒಂದು ಮಾತಿದೆ.
ನಾನು ಈ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಉಪಕಾರಿಯೆಂಬುದನ್ನು
ರಾಜಧಾನಿಯವರು ಬಲ್ಲರು. ಅದು ಹಾಗಿರಲಿ ......
....
....
.... ಮೃದು ಹೃದಯನಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಧಾರಾಳ ಕಣ್ಣೀರ
ಸುರಿಸಿದವನು ಅಲ್ಲದೆ :
ಪರಿಮಿತಿಯಿಲ್ಲದ ಪುಣ್ಯದಿ
ಕರಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿರ್ದ ಜೀವರತ್ನವನಕಟಾ
ಕುರುಬನ ತೆರದೊಳು ಗಾಜೆಂ
ದಿರದೆ ಬಿಸಾಡಿದವನೆಂದು ಬರೆವುದು ನನ್ನಂ ||೮||
ಇದಲ್ಲದೆ ಅಮರ್ಪ ಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ನೀಚನಾದ
ತುರುಕನು ನಮ್ಮ ರಾಜಧಾನಿಯ ಜನರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನನ್ನು
ಹೊಡೆದು ರಾಜಧಾನಿಗೆ ಅವಮಾನ ಉಂಟುಮಾಡಿದಾಗ ಆ
ನಾಯಿಯ ಗಂಟಲನ್ನು ಹಿಡಿದು ನಾನು ಹೀಗೆ ಹೊಡೆದೆನು :

ಯವನಾಧಮನೋರ್ವಂಸ

ಮ್ಮ ವನಿಪನಾ ಪ್ರಜೆಗಳೊಳಗದೋರ್ವನಸಿಯಿಂ।

ತಿವಿದೆಮ್ಮ ರಾಜಧಾನಿಗೆ

ಯ (ಅ)ವಮಾನವ ಮಾಡಲವನನೀಪರಿ ಪೊಡೆದೆಂ ।।೯।।

(ಎಂದು ಹೊಡಕೊಳ್ಳುವನು) [೬]

ಒಟ್ಟಾರೆ ಆಗಿನ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಪೌರಾತ್ಯ ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಮುಖ್ಯಕಥೆ ಉಪಕಥೆ ಜೋಡಿಸಿ ನಾಟಕ ರಚಿಸುವ ಕಲೆ ಕರಗತವಾಯಿತು.

ಬಸಪ್ಪಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಂದ ಅನುವಾದವಾದ ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕವನ್ನು ಅರಮನೆಯ ನಾಟ್ಯ ಶಾಲೆಯಲ್ಲೇ ಆಡಿದುದಾಗಿ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿ ಮಾದರಿಯ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಲಾಗಿತ್ತು. ಸುರಳಿ ಪರದೆಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿದುದಾಗಿ ದಾಖಲೆಗಳು ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ. ಮಹಾರಾಜರು ಕೆಲ ರಂಗಾಸಕ್ತರನ್ನು ಬೊಂಬಾಯಿಗೆ ಕಳಿಸಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಪಾರ್ಸಿ ಹಾಗೂ ಮರಾಠೀ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಇಲ್ಲಿ ಆ ರೀತಿಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಲು ಉತ್ಸಾಹ ತೋರಿಸಿದ್ದುದಾಗಿ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ.

ಅರಮನೆಯ ಆಗಿನ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ಆ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಶೈಲೀಕೃತ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಸ್ವಾಭಾವಿಕತೆಯತ್ತ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಡುತ್ತಿದ್ದುದರ ಬಗ್ಗೆ ಸೂಚನೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಮಹಾರಾಜರ ಆಸಕ್ತಿಯ ಮೇರೆಗೆ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣಿತಿಗಾಗಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಯತ್ನ ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಿವೆ. ಆ ಬಗ್ಗೆ ಎಸ್. ಎಸ್. ವೀರಪ್ಪ ಎಂಬುವರು ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ :

> ಹಲವು ತಜ್ಞರನ್ನು ಬೊಂಬಾಯಿಗೆ ಕಳಿಸಿ ಅಲ್ಲಿನ ನೂತನ ರೀತಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಾಸ್ತು ಶಿಲ್ಪ, ಪರದೆ ಮತ್ತು ಚೌಕಟ್ಟುಗಳ ಚಿತ್ರಣ ಮತ್ತು ಜೋಡಣೆ, ರಂಗಮಂಟಪದ ದೀಪಾಲಂಕಾರ ಇವೇ ಮುಂತಾದ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ರೀತಿಯನ್ನು ರಂಗ ಪರಿಕರಗಳು, ವೇಷಭೂಷಣಗಳು, ನೇಪಥ್ಯಗೃಹದ ಅಲಂಕಾರ ವಿಧಾನ ಮೊದಲಾದವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿಕೊಂಡು ಬರಲು ಅಪ್ಪಣೆ ಮಾಡಿದರು.[೭]

---

೬. *ಅಭಿನವ ಕಾಳಿದಾಸ ಬಸಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಸಮಗ್ರ ಕೃತಿಗಳು,* (ಸಂ)ಎಂ.ಜಿ. ನಂಜುಂಡಾರಾಧ್ಯ, ಪ್ರಬೋಧ ಪುಸ್ತಕ ಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೭, ಪುಟ ೨೫೦.

೭. ಎಸ್.ಎಸ್. ವೀರಪ್ಪನವರು, *ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸ* (ಲೇಖನ) ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶತಮಾನೋತ್ಸವ ಸಂಚಿಕೆ ೧,(ಸಂ) ಡಿ. ಕೆ. ಭಾರದ್ವಾಜ. ೧೯೫೯, ಪುಟ ೨೫.

ಅರಮನೆ ಕಂಪನಿ ಹಾಗೂ ಅದರ ಸುತ್ತ ಮುತ್ತ ಅದರ ಕೃಪಾಕಟಾಕ್ಷಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡವರಿಗೆ ಆಗ ಇನ್ನೂ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೇ ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಸಮಸ್ಯೆ ಸವಾಲುಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೊಸರಂಗಪ್ರಕಾರ ಜನರ ಮಧ್ಯ ಆಗ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ತಳ ಊರಿದ್ದಿಲ್ಲ. ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆ ಇನ್ನೂ ರಾಜರ ಆಸಕ್ತಿ ಕೃಪಾಕಟಾಕ್ಷದಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮೆಚ್ಚುವವರು ಆಗಿನ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ವರ್ಗ ಅಥವಾ ಆ ಮಟ್ಟಕ್ಕಿದ್ದ ಇನ್ನಿತರ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ವರ್ಗ. ಅವರ ಕೈಯಲ್ಲೇ ಈ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿ ಇತ್ತು. ಅವರನ್ನೇ ತೃಪ್ತಿ ಪಡಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. 'ರಾಜಧಾನಿ ಕಂಪನಿ' ಯಂತಹ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕಂಪನಿಗಳು ತೀವ್ರ ಪೈಪೋಟಿ ಒಡ್ಡಿದರೂ ಬಹುಕಾಲ ಬಾಳಲಿಲ್ಲ. ಈ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಗುಬ್ಬಿಯಂತಹ ಚಿಕ್ಕ ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ' ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ಶುಭ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಮೈಸೂರು ಹಾಗೂ ಅದರ ಸುತ್ತಮುತ್ತ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಕಂಪನಿಗಳು ಹುಟ್ಟುವುದರಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳೂ ಹೆಚ್ಚಾದವು. ಪ್ರವಾಸವೂ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಅದರಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡವರ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಬೆಳೆಯಿತು. ಜನಾಕರ್ಷಣೆಯೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ನಿರಂತರವಾಗಿ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಕೆಲ ರಂಗಾಸಕ್ತರು ಮುಂದೆ ಬಂದರು. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಭದ್ರ ನೆಲೆ ಒದಗಿಸಿದವರು ವರದಾಚಾರ್ಯರು.

ಎಂ.ವಿ. ವರದಾಚಾರ್ಯರು 'ಮೈಸೂರು ರತ್ನಾವಳಿ ನಾಟಕ ಸಭಾ' (೧೯೦೨ - ೧೯೨೬)ದ ನೇತೃತ್ವ ವಹಿಸಿ ಕೊಂಡಾಗ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಧುನಿಕತೆ ಕಾಲಿರಿಸಿತ್ತು. ಪಾರ್ಸಿ, ಮರಾಠಿ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಇದ್ದಾಗ್ಯೂ ಸ್ಥಳೀಯ ಅನ್ನುವ ಸ್ವರೂಪ ಪಡೆದಿತ್ತು. ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿತ್ತು. ವರದಾಚಾರ್ಯರು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಕಂಪನಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಇನ್ನಿಲ್ಲದ ಗಟ್ಟಿತನ ಬಂದಿತು.

ವರದಾಚಾರ್ಯರಿಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ ಶಿಕ್ಷಣ ಲಭಿಸಿತ್ತು. ಅವರು ಕಂಪನಿ ಸೇರುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರು ಸೆಂಟ್ರಲ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಸೀನಿಯರ್ ಎಫ್. ಎ. ತರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಓದುತ್ತಿದ್ದರು. ಬೆಂಗಳೂರು ಕಂಟೋನ್ಮೆಂಟಿನ ರೆಸಿಡೆಂಟರ ಕಛೇರಿಯಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕ ಕೆಲಸವನ್ನೂ ಮಾಡಿದ್ದರು. ನಾಟಕದ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತದ ಹವ್ಯಾಸ ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೇ ಇತ್ತು. ಹೊಸದಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಎಲ್ಲ 'ಸುಧಾರಿತ' ಲಕ್ಷಣಗಳು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅವರು ಕಂಪನಿಯ ನೇತೃತ್ವ ವಹಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದವು. ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯಿರುವುದು ಅವರು ನಟ-ಮಾಲೀಕರಾಗಿ ಒಂದು ಕಂಪನಿಯ ಆಡಳಿತವನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸುವ ಪರಿಪಾಠವನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟುದರಲ್ಲಿ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮರ್ಮವನ್ನು ಅರಿತವರೇ ಅದರ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿತ್ತು.

ನಟರಾಗಿಯಂತೂ ಅವರು ಇನ್ನಿಲ್ಲದ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆದರು 'ನಾಟಕ ಶಿರೋಮಣಿ' , 'ಗಿಫ್ಟೆಡ್ ಆಕ್ಟರ್', 'ಲಿವಿಂಗ ಲೆಜೆಂಡ್' ಮುಂತಾದ ಬಿರುದಾವಳಿಗಳು ಅವರ ಅಭಿನಯದ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಗೆ ದಕ್ಕಿದವು. ಹಾಗಾದರೆ ಅವರ ಅಭಿನಯದ ಸ್ವರೂಪ ಎಂಥಹದು?ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುತ್ತದೆ. ಅವರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸ ಬಹುದು : ಅವರ ಅಭಿನಯ ಸುಸಂಬದ್ಧವಾದದ್ದು, ತಾರ್ಕಿಕತೆ, ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಅವರು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸುತ್ತಿತ್ತಂತೆ. ಅಂದರೆ ಅವರು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರವಿದ್ದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವದ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನು ಒದಗಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತಿರಬಹುದು ಎಂದು ಊಹಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಅವರ ಸುತ್ತ ಹೆಣೆದು ಕೊಂಡ ಸಾಕಷ್ಟು ದಂತ ಕಥೆಗಳು ಸಹಾಯಮಾಡುತ್ತವೆ. *ಪ್ರಹ್ಲಾದ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಅವರ ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪುವಿನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾರೆ :

> ವಿಷ್ಣು ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪುವಿನ ಆಜನ್ಮ ವೈರಿ ಅಂತಹ ವಿಷ್ಣು ನರಸಿಂಹನ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಬಂದು ನಿಂತಾಗ ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪುವಿನ ಕಣ್ಣುಗಳು ಕೆಂಡಕಾರುತ್ತಿರಬೇಕು ಕೋಪದಿಂದ ಇಡೀ ದೇಹ ಕಂಪಿಸುತ್ತಿರಬೇಕು. ನರಸಿಂಹನ ಮೇಲೆ ಆಕ್ರಮಣ ಮಾಡಲು ಸನ್ನದ್ಧರಾಗಬೇಕು. ಆದರೆ ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು ಪಾತ್ರಧಾರಿ ವರದಾಚಾರ್ಯರು ನರಸಿಂಹನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನೇ ಮರೆತು ಮಗನನ್ನು ಆಲಂಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ? ಇಲ್ಲಿಯೇ ವರದಾಚಾರ್ಯರು ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪುವಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಮಾನವೀಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವುದು. ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು ಏನೇ ಆಗಿರಬಹುದು ಆದರೆ ಅವನು ಪ್ರಹ್ಲಾದನ ತಂದೆ. ಯಾವನೇ ಒಬ್ಬ ತಂದೆ ತನ್ನ ಮಗ ಮಹತ್ತರವಾದುದೊಂದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದಾಗ ಆನಂದದಿಂದ ಉಬ್ಬಿ ಹೋಗುತ್ತಾನಲ್ಲವೆ? ಅದೇರೀತಿ ಪ್ರಹ್ಲಾದ ಎಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದರೂ ಶ್ರೀಹರಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಸವಾಲು ಹಾಕಿ ಅದನ್ನು ಕಾರ್ಯತಃ ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕಂಬದಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರೀಹರಿ ಇರುವನೆಂದು ಪ್ರಹ್ಲಾದ ಹೇಳಿದ ಮಾತು ನಿಜವಾಗಿದೆ .... ಮಗನ ಈ ಸಾಧನೆ ತಂದೆಯಾದ ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪುವಿಗೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ವೈರಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಮರೆತು ಮಗನನ್ನು ಆಲಂಗಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. .... ವರದಾಚಾರ್ಯರು ಸಾವಿರ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗದ್ದನ್ನು ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ಮಾಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ.[೮]

---

೮. *ರತ್ನಾವಳಿ* (ಸಂ)ಬಿ.ವಿ. ವೈಕುಂಠರಾಜು, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೮, ಪುಟ IV.

ಹೀಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಕೇಡು ಪಾತ್ರಗಳಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿಯು ಮಾನವೀಯ ಅನ್ನಿಸುವ ವಾಸ್ತವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ವರದಾಚಾರ್ಯರು ಪ್ರಯತ್ನ ಪಡುತ್ತಿರಬಹುದು. ಹೀಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ಪೌರಾಣಿಕ ದುಷ್ಟ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಒಂದು ರೀತಿ ದುರಂತದ ಛಾಯೆ ಒದಗಿ ಅವು ಉದಾತ್ತ ಪಾತ್ರಗಳಾಗುತ್ತಿರಬಹುದು. ಮುಂದೆ ಈ ರೀತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಯವರ **ಗದಾಯುದ್ಧ** ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದುರ್ಯೋಧನನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು ಹೀಗೆ ನವೋದಯದ ಸೆಲೆಗಳನ್ನು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಹುದು.

ವರದಾಚಾರ್ಯರು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದ 'ವಾಸ್ತವ'ಶೈಲಿ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಯುಗದ ವಾಸ್ತವ ಶೈಲಿ ಅನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಸಂಶಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಅವರು ದುಷ್ಯಂತನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಆಗಿನ ನಾಲ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರ ರೀತಿಯ ವೇಷ ಭೂಷಣ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು, ರಾಜನೆಂದರೆ ಅವರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ಇದ್ದ ರಾಜರೇ ಆಗಿದ್ದರು. ರವಿವರ್ಮನ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಅನುಸರಿಸಿ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳನ್ನು ಬರೆಸಿದರು. ಕವಾಟ (side wings)ಗಳ ಬದಿಗಿದ್ದ ವಾದ್ಯ ಸಂಗೀತಗಾರರನ್ನು ರಂಗದೆದುರಿಗೆ, ಪ್ರೋಸೀನಿಯಂ ಆರ್ಚಿನ ಎಂದುರಿಗೆ ತಂದರು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಗಮಕಯುಕ್ತವಾಗಿ ಸಾಅಭಿನಯ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಹಾಡುವ ರೂಢಿಯನ್ನು ತಂದರು. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಿದ್ದರೂ ಕನ್ನಡ ಜನತೆಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಇವರದಾಗಿದೆ. ಇವರ ಅಭಿನಯದಲ್ಲೆ ಬಸಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ***ಶಾಕುಂತಲ*** ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆಯಿತು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಛಾಯೆಯುಳ್ಳ ***ರಾಬರ್ಟ್ ಮೆಕಾಯರ್*** ಎಂಬ ನಾಟಕದ ರೂಪಾಂತರ ***ನಿರುಪಮೆ*** ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಅವರ ಸಂತಾಪಕನ ಪಾತ್ರ ಅಪ್ಟೇಯಶಸ್ವಿಯಾದದ್ದು ಅವರ ಸಾಧನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಈ ರೀತಿ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ:

> ಎಂ.ವಿ. ವರದಾಚಾರ್ಯರು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ರತ್ನಾವಳಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯು ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪರಂಪರೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಅಪೂರ್ಣವಾದರೂ ಮಹತ್ವದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಆಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾನ್ ಬಸಪ್ಪಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ***ಶಾಕುಂತಲಾ*** ನಾಟಕವು ಕಾಳಿದಾಸನ ಮೂಲ ಕೃತಿಯ ಅನುವಾದವಷ್ಟೆ? ಅದನ್ನು ಕನ್ನಡ ಜನಕ್ಕೆ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ಕೀರ್ತಿಯು ದಿ। ವರದಾಚಾರ್ಯರಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕು. ಹಳೆಯದಕ್ಕೆ ಕಣ್ಣು ತೆರೆದಂತೆ ಬಿ.ಎ. ಕಲಿತ ಅವರಿಗೆ ಹೊಸದಕ್ಕೂ ಕಣ್ಣು ತೆರೆದಿತ್ತು. ಶೇಕ್ಸಪಿಯರನ ***ಒಥೆಲೊ*** ವನ್ನು ***ಶೂರಸೇನ ಚರಿತೆ*** ಯಾಗಿ ಅನುವಾದಿಸಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ನಮಗೆ ಅವರೇ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಆಗಿನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ***ಇಂದಿರಾಮಾಧವ*** ದಂತಹ (ಇದು ಅವರ ಸ್ವಂತಕೃತಿ) ಒಂದು ಬಗೆಯ ಹೊಸ ಪರಂಪರೆಯ ನಾಟಕವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟರು.[೬]

---

೬. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಲೇಖನಗಳು, ಸಂಪುಟ ೩ '***ಕಲಾಜಗತ್ತು***', (ಸಂ) ಮಾಲಿನಿ ಮಲ್ಯ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ,. ಮಂಗಳೂರು, ೧೯೯೪, ಪುಟ, ೩೪೪-೩೪೫.

ವರದಾಚಾರ್ಯರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂದ ವೃತ್ತಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದರು ಹಾಗೂ ಮರಾಠೀ ಮಟ್ಟುಗಳಿಂದ ರಂಗ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸಿದರು. ಕರ್ನಾಟಕೀ ಶೈಲಿ ಇವರ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಯಿತು.

ಇವರ ಗರಡಿಯಲ್ಲಿ ಪಳಗಿದ ಆರ್. ನಾಗೇಂದ್ರರಾಯರ ಹೆಸರನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಅವರು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತಂದರು. ಸ್ಪಾಟ್ ಲಾಯಿಟ್‌ಗಳನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಬಳಸಿದವರು ಅವರೇ. ಅವರು ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಪರಂಪರೆಯ ನಟನಾಶೈಲಿಯನ್ನೂ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಕೆಲಕಾಲ ಅವರು ಶ್ರೀಚಾಮುಂಡೇಶ್ವರಿ ನಾಟಕ ಸಭಾ (19191)ದ ನೇತೃತ್ವ ವಹಿಸಿದರು.

ಹಳೇ ಮೈಸೂರಿನ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ***ಚಂದ್ರಕಲಾ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ*** (೧೯೩೦)ಯ ಹೆಸರು ಅಜರಾಮರವಾದದ್ದು. ಪೀರಸಾಹೇಬರು ಇದರ ಮಾಲೀಕರು. ಉತ್ತಮ ಬಂಗಾಲಿ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ಕನ್ನಡ ಜನತೆಗೆ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿ ಕೊಟ್ಟ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಇವರದು. ಇವರು ***ಗೌತಮಬುದ್ಧ, ಶಹಜಾನ, ಸಂಸಾರ ನೌಕೆ*** ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು.

ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಚರಿತ್ರೆ ಎಂದರೆ 'ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ'ಯ ಚರಿತ್ರೆ ಎಂಬ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಬರಹಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಬಂದಿವೆ. ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ಆಯಸ್ಸು ದೊಡ್ಡದು ಬಹಳಷ್ಟು ಕಂಪನಿಗಳು ೨೦-೨೫ ವರುಷಗಳಷ್ಟು ನಡೆದು ಮುಚ್ಚಿದರೆ ಗುಬ್ಬಿಕಂಪನಿ ತನ್ನ ತೇರನ್ನು ಸುಮಾರು ನೂರು ವರುಷಗಳಷ್ಟು ದೀರ್ಘಕಾಲ ಎಳೆಯುತ್ತಾ ಬಂದಿತು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇವರದು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಬದಲಾವಣೆಯೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಇದ್ದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ವೈಭವಯುತವಾಗಿ ಮುಂದುವರೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋದರು. ಗುಬ್ಬಿಕಂಪನಿಯ ಯಶಸ್ಸಿರುವುದು ಆ ಕಂಪನಿಯ ಮಾಲಿಕತ್ವವಹಿಸಿದ ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣನವರ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಚತುರತೆಯಲ್ಲಿ. ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ ಕಂಪನಿಗಳಿಗೆ ಹೊಸತನ ಅನ್ನುವುದು ಚಿಂತನ ಸಾಧನೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಂದರೆ ವೀರಣ್ಣನವರಿಗೆ ಅದನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂಬ ಚಾತುರ್ಯ ಗೊತ್ತಿತ್ತು.

ಗುಬ್ಬಿಕಂಪನಿಯ ಯಶಸ್ವಿ ನಾಟಕಗಳಾದ ***ಪ್ರಭಾಮಣಿ ವಿಜಯ, ಗುಲೇಬಕಾವಲಿ, ಸದಾರಮೆ, ಎಡೆಯೂರ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗೇಶ್ವರ, ಸಾಹುಕಾರ, ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ, ಲವಕುಶ*** ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗವಿಧಾನ 'ಪಾರ್ಸಿ' ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿತ್ತು ಹೊರತು ಮರಾಠಿ ರಂಗಪರಂಪರೆಯ ನಾವೀನ್ಯತೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ

ನಾಟಕಗಳು ಜನರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿದದ್ದು ಅವರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತಂದ ಅದ್ದೂರಿ ದೃಶ್ಯ ಸಂಪತ್ತಿನ ಮೂಲಕ. ವಿಧವಿಧವಾದ ಟ್ರಾನ್ಸಫರ್ ಸೀನುಗಳು. ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯ ಉತ್ತಮವಾಗಿದ್ದರೂ ಪ್ರಯೋಗದ ಅದ್ದೂರಿಯ ಬೀಸಿನಲ್ಲಿ ಅವು ಗೌಣವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಿದ್ದವು. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮಾಯಾಲೋಕ ಅದ್ಭುತವಾದದ್ದು. ಆ ಮಟ್ಟದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಂಪನಿಗಳಾವವೂ ಸಾಧಿಸಲಿಲ್ಲ. ವೃತ್ತಿರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ ಅಂದರೆ ಅದ್ಭುತ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಯೇ ಅದರ ಯಶಸ್ಸಿನ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಬಲ್ಲದು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಅವರ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳೇ ಸಾಕ್ಷಿ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಹೇರಳ ಹಣ ಖರ್ಚು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೊರರಾಜ್ಯಗಳಿಂದ ಕಲಾಕಾರರನ್ನು ಕರೆಯಿಸಿ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

'ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ' ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಮೈಸೂರಿನಿಂದಾಚೆ ಗುಬ್ಬಿಯಂತಹ ಸಣ್ಣ ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ, ಸು ೧೮೮೪ ರಲ್ಲಿ. ಚಂದಣ್ಣ ಅದರ ಮೊದಲ ಮಾಲೀಕರು. ಸು ೧೯೦೦ ರಲ್ಲಿ ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣನವರು ಅದರ ಮಾಲಿಕತ್ವವನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅದೇ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಬಾಲನಟನಾಗಿ ಹಲವಾರು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡ ಅವರೇ ಅದರ ಮಾಲೀಕರಾದದ್ದು ಅವರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಾಧನೆಯಾಗಿದೆ. ಅವರು ದಕ್ಷ ಆಡಳಿತಗಾರರೂ, ಉತ್ತಮ ಹಾಸ್ಯ ನಟರು ಹೌದು. ಮೈಸೂರಿನ ಕಂಪನಿಗಳಂತೆ ಗುಬ್ಬಿಕಂಪನಿ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಅನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನರನ್ನು ತಮ್ಮ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸದೆ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಮೂಲೆ ಮೂಲೆಗೂ ತಮ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ತಲುಪಬೇಕಾದರೆ ಉತ್ತಮ, ಭವ್ಯವಾದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯೇ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮೀರಿದ ಸಂವಹನ ಮಾಡಬಲ್ಲದು ಎಂಬ ಮರ್ಮವನ್ನು ವೀರಣ್ಣನವರು ಬಹುಬೇಗ ಅರಿತರು. ಅದರಂತೆ ಕಾರ್ಯಗತ ಗೊಳಿಸಿದರು. ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಯವರು ಮಾಡಿದ್ದೂ ಇದನ್ನೇ. ಪ್ರೋಸೀನಿಯಂ ರಂಗಸ್ಥಳ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಬಲ್ಲುದಾದುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಗುಬ್ಬಿಕಂಪನಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿತು. ಭೂಮಿ ಬಾಯಿ ತೆರೆಯುವುದು, ವೈಕುಂಠ, ವಿಶ್ವರೂಪದರ್ಶನ, ಹಡಗು ಮುಳುಗುವುದು ಇವೆಲ್ಲಾ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ superstar ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಾರಾಜಿಸಿದವು. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಿಗೆ ವಿಪುಲವಾದ ಮನರಂಜನೆ ಒದಗಿಸಬಲ್ಲ ವೀರಣ್ಣನವರ 'ಹೊಟ್ಟೆ ಹುಣ್ಣಾಗುವಂತೆ ನಗುವ' (belly laugh) ಹಾಸ್ಯ ಶೈಲಿ ಕೂಡಾ ಅವರ ಕಂಪನಿಯ ಯಶಸ್ಸಿನ ಒಂದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಂಶವಾಗಿತ್ತು. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಇವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇನ್ನಿಲ್ಲದ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆಯಿತು.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮುಖ್ಯ ಅಂಗವಾದ ಸಂಗೀತ ಕೂಡಾ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಿತು. ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ, ಜನಪದ, ಜಾವಳಿ, ಮರಾಠಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಅವರು ಬಳಸಿದರು. ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಕಾಲದಲ್ಲಿದ್ದ ಕರ್ನಾಟಕೀ ಸಂಗೀತದ ಶುದ್ಧ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಶೈಲಿ ಕಂದ ವೃತ್ತಗಳ ಜೊತೆಗೆ

ಜಾನಪದೀಯ ಗುಣವುಳ್ಳ ಗಾಯಕಿ ಶೈಲಿಯು ಗುಬ್ಬಿಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿತು. *ಸದಾರಮೆ* ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಭಾಷೆಯ ಹಾಡುಗಳು ಸೇರಿ ಕೊಂಡದ್ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಜೊತೆಜೊತೆಗೆ *ಅಣ್ಣತಮ್ಮ, ಸಾಹುಕಾರ, ಬಡ್ಡಿದುಡ್ಡು* ಮುಂತಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಯಶಸ್ಸು ದೊರಕಿತು. ಗುಬ್ಬಿಕಂಪನಿ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರೂಪಾಂತರ ಭಾಷಾಂತರ ಸಂಪೂರ್ಣ ಮಾಯವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ, ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಹುಣಸೂರ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ, ಅ.ನ. ಕೃಷ್ಣರಾಯರು, ಎಚ್.ಟಿ. ಮಹಾಂತೇಶ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮುಂತಾದ 'ಕವಿ'ಗಳು ಕಂಪನಿಗಳಿಗಾಗಿ ನಾಟಕ ಬರೆದರು. ಶುದ್ಧ ರಂಜನೆ ನೀಡುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ವೀರಣ್ಣನವರು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ಯಾವ ಶೇಕ್ಸಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳಿಗಾಗಲೀ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷಾಂತರಗಳಿಗೆ ಅವರು ಕೈಹಾಕಲ್ಲಿ ಅವರ ಅಭಿರುಚಿ ಅದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ನಿರಂತರವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸೆಳೆಯಬಲ್ಲ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿಟ್ಟರು.

ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ನಾಟಕಗಳೂ ಮೆಲೊಡ್ರಾಮಾ ಅನ್ನಿಸುವ ವಾಸ್ತವದ ಪ್ರಯೋಗಗಳೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಆ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಅವರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ದೃಶ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು.

ಇವರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ನಟ ನಟಿಯರು ದುಡಿದರು. ಸಿ. ಬಿ. ಮಲ್ಲಪ್ಪ, ಸುಬ್ಬಯ್ಯನಾಯ್ಡು, ಜಿ. ನಾಗೇಶರಾಯರು, ಡಿಕ್ಕಿ ಮಾಧವರಾಯರು, ಬಾಲಕೃಷ್ಣ, ಬಿ. ಜಯಮ್ಮ, ಅಶ್ವಥಮ್ಮ ಮುಂತಾದ ಗುಬ್ಬಿಕಂಪನಿ ನಟ ನಟಿಯರನ್ನು ಜನರು ಈಗಲೂ ನೆನಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಗುಬ್ಬಿಕಂಪನಿ ನೆರೆರಾಜ್ಯಗಳಿಗೂ ಹೋಗಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಇವರ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಿದ್ಧತೆ ನೋಡಿ ಇದೇನು ನಾಟಕವೋ ಸರ್ಕಸ್ ಕಂಪನಿಯೋ!ಎಂದು ಜನರು ಆಗ ಉದ್ಗಾರ ತೆಗೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ಉದ್ಗಾರವೇ ಅವರ ಕಂಪನಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಸ್ವರೂಪದ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಗುಬ್ಬಿಕಂಪನಿ ಕಂಪನಿಗಳಿಗೆ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಆಡಳಿತ ಬೇಕು ಎಂದು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಂತೂ ಖಂಡಿತ.

ಭಿನ್ನ ಸ್ವರೂಪ ಹೊಂದಿದ್ದ ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಕಂಪನಿಯೆಂದರೆ 'ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯ ಮಿತ್ರಮಂಡಳಿ' (೧೯೩೪). ಈ ಕಂಪನಿಯೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ಪಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಕೊನೆಯ ಕಂಪನಿ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ನಾಟಕ (Drama of dialogues) ಅಂದರೆ ಈ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು. ಈ ಕಂಪನಿಯ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರಾಗಿದ್ದ ಕೆ. ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯನವರು ಸುಸಂಬದ್ಧ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ, ವಾಕ್ ಚಾತುರ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದರು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಕೊಳಕನ್ನು ನಾಟ್ಯೀಕರಿಸುವ ಶೈಲಿ ಇವರಿಗೆ ಕರಗತವಾಗಿತ್ತು. ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಚುರುಕುತನವೇ ಮುಖ್ಯ ಎನ್ನುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇವರ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿದ್ದವು. ಇವರೇ

ರಚಿಸಿದ *ದೇವದಾಸಿ, ಮಕ್ಮಲ್ ಟೋಪಿ, ಎಚ್ಚಮನಾಯ್ಕ* ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆದವು.

ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಕೃತಕ ಸಂಭಾಷಣೆ, ದೃಶ್ಯ ವೈಭವಗಳಿಂದ ಇಡುಕಿರಿದು ಕೊಂಡಿದ್ದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಗ ಇವರ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ಚೇತೋಹಾರಿಯಾಗಿದ್ದವು. ಇವರಿಗೆ ಕೈಲಾಸಂ, ಅ.ನ.ಕೃ. ರಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಕಳಿಯುಳ್ಳ ಲೇಖಕರ ಕೃತಿಗಳ ಪರಿಚಯ ಇತ್ತು. ಅವರ ಪ್ರಭಾವವೂ ಆಗಿರಲಿಕ್ಕೇಬೇಕು. ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯನವರ ಹಾಸ್ಯ ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣನವರ ಹಾಸ್ಯದಂತೆ 'ನಕಲಿ' ಹಾಸ್ಯವಲ್ಲ, ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಗಾಂಭೀರ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿತ್ತು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಕಳಿಯೂ ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪ ಮಾತ್ರ ಮೆಲೊಡ್ರಾಮಾವೇ ಆಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಆ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೇ ಇನ್ನೊಂದು ಹೊಸರೀತಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದ್ದು ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯನವರ ಶ್ರೇಯಸ್ಸಾಗಿದೆ. ಇವರ ನಂತರ ಇವರ ಮಗ ಮಾಸ್ಟರ್ ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯ ಆ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ *ನಡುಬೀದಿ ನಾರಾಯಣ, ಲಂಚಾವತಾರ* ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳು ಈಗಲೂ ತಮ್ಮ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತದ ನಟರಲ್ಲಿ ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ನಾಯ್ಡುಗಳ ಸಾಧನೆ ಗಣನೀಯವಾದದ್ದು. ಇವರು ಮೊದಲು ಗುಬ್ಬಿಕಂಪನಿಯ ಕಲಾವಿದರಾಗಿದ್ದರು. ಮುಂದೆ 'ಶ್ರೀ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ' (೧೯೩೨) ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. *ರಾಜಭಕ್ತಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ, ಸ್ವಾಮಿನಿಷ್ಠೆ, ಭೂಕೈಲಾಸ* ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವರು ನಾಗೇಂದ್ರರಾಯರೊಡಗೂಡಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಭೂಕೈಲಾಸ ನಾಟಕ ಆಗ ಒಂದು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿತ್ತು. ಈ ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ spot light ಗಳ ವಿಶೇಷ ನೆಳಲು ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಅಳವಡಿಸಲಾಗಿತ್ತು.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲ ಚಾಕಚಕ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ ಕೇವಲ ಅಮೇಚೂರ ನಟರಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರಿಗೂ ಮಾದರಿಯಾದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಆಗಿನ ಮಹಾನಟ ಬಳ್ಳಾರಿ ಟಿ. ರಾಘವ. ಇವರ ಸಾಧನೆ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಬ್ರಿಟೀಷ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಗ್ಯಾರಿಕ್, ಸಾಲ್ವಿನ್ನಿ ಮುಂತಾದ ಮಹಾನಟರನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುವ ಅದ್ಭುತ ನಟರು ಇವರಾಗಿದ್ದರು. ಇವರು ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಎ.ಡಿ.ಎ. ಕಲಾ ತಂಡದೊಂದಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು *ಪ್ರಹ್ಲಾದ, ದೀನಬಂಧು ಕಬೀರ, ಭದ್ರಾಚಲ, ರಾಮದಾಸ* ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸಿದರು, ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸೈ ಅನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಭಿನಯ ಇವರದು. ಇವರು ಲಂಡನ್ನಿನಲ್ಲೂ ತಮ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ವೃತ್ತಿಯಿಂದ ವಕೀಲರಾಗಿದ್ದರು. ಮುಂಬಯಿ, ಮದ್ರಾಸು, ಸಿಮ್ಲಾ, ಕಲ್ಕತ್ತಾ,

ರಂಗೂಸಗಳಲ್ಲಿಯೂ ತೆಲುಗು, ಇಂಗ್ಲೀಷ್, ಹಿಂದಿ, ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನಾಡಿ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ನಿರಂತರವಾಗಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಸಂಪರ್ಕವಿದ್ದ ಇವರು ಅಲ್ಲಿಯ ಜನರಿಗೆ ಚಿರಪರಿಚಿತರು. ಹೀಗಾಗಿ ಮೈಸೂರಿನ ನಟರಲ್ಲಿ ಇವರೂ ಒಬ್ಬರಾಗಿ ಹೋಗಿದ್ದಾರೆ.

ಇದಿಷ್ಟು ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯು, ತನ್ಮೂಲಕ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಪಾರ್ಸಿ ಹಾಗೂ ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಹೊಸತನ ಎಂಬುವುದು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಬೆಳೆಯಿತು. ಇದೇ ರೀತಿ ಇದಕ್ಕೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಮುಂಚೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆ ಆರಂಭವಾಯಿತು ಆ ಬಗ್ಗೆ ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಳೇ ಮೈಸೂರಿನ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ನಮಗೆ ಗೋಚರವಾಗುವುದು ಸುಕುಮಾರ ಅನ್ನಿಸುವ ಪ್ರಯೋಗಗಳು. ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಿದ್ದರೂ ವಸ್ತು ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಇಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಂಗ್ರಾಮದಂತಹ ತೀವ್ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಮೈಸೂರು ಮಹಾರಾಜರ ಆಡಳಿತವೂ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಂಗ್ರಾಮದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ***ಮಾತಂಗಕನ್ಯಾ, ಪಠಣ ಪಾಶ, ಕಡ್ಲಿಮಟ್ಟಿ ಸ್ಟೇಶನ್ ಮಾಸ್ತರ,*** ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಿವೆ. ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಂಗ್ರಾಮದ ತುಡಿತ ಇದೆ. ಹಳೇಮೈಸೂರಿನ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಕೊರತೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ ಅಲ್ಲಿ ಆ ಕಂಪನಿಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದು ಬೆಳೆದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭವೇ ಬೇರೆ ಎಂಬುದರ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವದು ಅವಶ್ಯವಾಗಿದೆ. ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶವಾದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸುವುದರಿಂದ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಬಹುದು.



ಎ.ವಿ. ವರದಾಚಾರ್ಯರು.



ಬಳ್ಳಾರಿ ಟಿ. ರಾಘವಾಚಾರ್ಯರರು.



ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣನವರು ಸದಾರಮೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪೈಶ್ಯನ ಪಾತ್ರ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೫

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರವೇಶ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪ

ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭ :

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಂಗ ಪ್ರಕಾರದ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಆಯಾ ದೇಶದ, ಕಾಲದ, ವಿಭಿನ್ನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಬ್ರಿಟೀಷರು ಈ ದೇಶದ ಆಡಳಿತ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡ ನಂತರ ಇಲ್ಲಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕಿನ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬದುಕನ್ನೂ ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ್ದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಹಾಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹದಿನೆಂಟನೆ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಬದಲಾವಣೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಬಯಲು ರಂಗಮಂಟಪ, ಕಥನ ಕ್ರಮದ (Narrative form) ರಂಗ ನಿರೂಪಣೆ, ಸಾಂಕೇತಿಕ ಹಾಗೂ ಶೈಲೀಕೃತ ರಂಗ ಪ್ರಸ್ತುತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ರಂಗಾಂಶಗಳು ಕ್ರಮೇಣ ಅವಸ್ಥಾಂತರ ಹೊಂದಿದವು. ಆತನಕ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇದ್ದ ನಾಟಕಗಳು ತರುವಾಯದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳಾದ ಬಂಗಾಲಿ, ಮರಾಠಿ, ಹಿಂದಿ, ಉರ್ದು, ಇತ್ಯಾದಿ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಆಗ ನಮ್ಮ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಆಧುನಿಕತೆ ಕಾಲಿರಿಸಿತು. ತನ್ಮೂಲಕ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ನಂತರ ಪಾರ್ಸಿ, ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಅದರ ಮೊದಲ ರೂಪವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಇದರಲ್ಲಿ ಪಾರ್ಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದರೆ ಆಗಿನ ಅಖಂಡ ಭಾರತದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿತ್ತು. ಬಂಗಾಲಿ ಹಾಗೂ ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಗಶಿಲವಾಗಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಪಾರ್ಸಿ ವೃತ್ತಿ ಕಂಪನಿಗಳಿಗೆ ದೊರೆತ ಉದ್ಯಮದ ಯಶಸ್ಸು ಇವುಗಳಿಗೆ ದೊರಕಲಿಲ್ಲ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಘಟಕವಾಗಿ ವಿಶಿಷ್ಟರೀತಿಯ ಮನರಂಜನಾತ್ಮಕ ರಂಗಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿದ್ದು ಬಂಗಾಳಿ ಹಾಗೂ ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿನಿರತ ಮಂಡಳಿಗಳೇ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಈ ಮೂರೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ದೇಶದ ಇತರ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು

ಪ್ರಭಾವಿಸಿ ಅಲ್ಲಿಯೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆ ತನ್ಮೂಲಕ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಚೋದನೆ ನೀಡಿದವು.

ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ಹಾಗೂ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮೂಲದ ಪ್ರೊಸಿನಿಯಂ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಹೀಗೆ ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ(ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ)ಯನ್ನು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಅಲ್ಲಿ ಹೊಸತನದ ಆಕರ್ಷಣೆ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ನುಡಿಯ ಘನತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಆಗಿನ ಮೈಸೂರು ಮಹಾರಾಜರ ಆಸಕ್ತಿಯೂ ಪೋಷಣೆಯಾಗಿ ಒದಗಿ ಬಂತು. ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿ ಆಗ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾದದ್ದು ಇದೇ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಕೃಷ್ಣ ಕುಮಾರ ಕಲ್ಲೂರರ ಮಾತು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ.

> ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕತ್ವಕ್ಕೂ ಕನ್ನಡಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲವೆಂಬಂತೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಮಾತ್ರ ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಗಿಡದ ಮೇಲ್ಬೆಳೆಸಿನ ಹಾಗೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡವು ಕೇವಲ ಒಂದು ಮೇಲು ಹೊದಿಕೆಯ ಆವರಣದಂತೆ ಬೆಳೆದರೆ ಸಾಲುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಬೆಳೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವೂ ಇರಲಿಲ್ಲ.......... ಕನ್ನಡ ನುಡಿ ಹೆಚ್ಚಳ ಬೆಳಗೆ ಏಳಿಗೆಗಳು ಕೇವಲ ಒಂದು ಗುರಿ ಮಾತ್ರ ಆಗಿ ಉಳಿಯದೇ ಕರ್ನಾಟಕತ್ವದ ಜಾಗ್ರತಿಗೆ ಒಂದು ಸಾಧನವೂ ಆಗಬೇಕಾಗಿದ್ದಿತು. [೧]

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಲೀ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಲೀ ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಕನ್ನಡವನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸುವ ಕನ್ನಡತ್ವದ ಹಾಗೂ ಕರ್ನಾಟಕತ್ವದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ. ಹೀಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿಯ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯು ಕನ್ನಡತ್ವದ ಜೊತೆಗೆ ಕರ್ನಾಟಕತ್ವದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಒಡಲಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯಿತು. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಹಾವನೂರರು ಕೃಷ್ಣ ಕುಮಾರ ಕಲ್ಲೂರರ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮೂಲದಿಂದ ಉಗಮವಾದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಮುಂದೆ ಕೆಲವೇ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ (ಅಂದರೆ ೧೮೭೭ ರಿಂದ ೧೯೩೦ ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ) ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿದ್ದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭ ಎಂತಹದು ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ

---

೧. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಹಾವನೂರ, *ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಅರುಣೋದಯ*, ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವ ವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೪, ಪು.೨೯೫.

ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಕಾರಣರಾದ ಚುರಮುರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ *ಶಾಕುಂತಲ* ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣರಾದ ಶಾಂತಕವಿಗಳ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭ

ಮುಂಬೈ ಕರ್ನಾಟಕ (ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ) ಎಂದರೆ ಈಗಿನ ಧಾರವಾಡ, ವಿಜಾಪುರ, ಬೆಳಗಾಂವ, ಕಾರವಾರ ಜಿಲ್ಲೆಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿ. ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತಕ್ಕೆ ಮೈಸೂರು ಅರಸರಿಂದ ಒಂದು ರೀತಿಯ ರಾಜಕೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿರತೆ ಇತ್ತು. ಹಾಗೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಾತತ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿ ಇತ್ತು. ಆದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನತೆಗೆ ರಾಜಕೀಯ ಸ್ಥಿರತೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಪ್ರದೇಶವು ಸಮಸ್ತವಾಗಿ ಯಾವ ಒಬ್ಬ ಆಳರಸರ ಕೈಯಲ್ಲಿಯೂ ಇರಲಿಲ್ಲ ಸದಾ 'ಆತಂಕ'ದಲ್ಲಿ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನತೆಗೆ ಅದೇ ಅವರ ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿಯ ಮಿತಿಯಾಗಿದ್ದಂತೆ ಶಕ್ತಿಯೂ ಆಗಿತ್ತು. ಈ ಮಾತು ಈಗಲೂ ಕೆಲ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸತ್ಯ. ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ "ಪೇಶ್ವೆಯರ ಆಡಳಿತ ಮುಗಿದು ಬ್ರಿಟೀಷರ ಆಡಳಿತದ ಆಗಮನ ೧೮೧೮ರಲ್ಲಿ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಗಮನಾರ್ಹ ಘಟ್ಟ"[೨] ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕವು ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿದ್ದು ಈ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೇ ಎಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು. ಭಾರತದ ಇತರ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆ ಕೋರ್ಟು, ಕಛೇರಿ, ಹೊಸ ಆರ್ಥಿಕ ನೀತಿಯ ಪ್ರವೇಶ ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಕನ್ನಡ ನುಡಿಯ ಜಾಗ್ರತಿ, ಕನ್ನಡ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆಯುವ ಕಾತರ ಮುಂತಾದ ಬದಲಾವಣೆ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೇ.

ಶಿವಾಜಿ ಮಹಾರಾಜನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಉತ್ತರಕರ್ನಾಟಕ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿತ್ತು. ೧೮೧೮ ರ ನಂತರವೂ ಬಹಳ ವರ್ಷಗಳವರೆಗೆ ಈ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ಭಾಷೆ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿತ್ತು. ಅದಾಗಲೇ ಹೊಸ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಪುಣಾ ಪಟ್ಟಣ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನತೆಯ ಪಾಲಿಗೆ ಉಚ್ಚ ಶಿಕ್ಷಣದ(ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣದ) ಏಕೈಕ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ಮರಾಠಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಚಾಚಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಲಿಯುವುದು ಹಾಗೂ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯ ಅನಿವಾರ್ಯ ಹಾಗೂ ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೂ ೧೮೧೮ ರಿಂದ ೧೮೩೫ ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟೀಷರು ಇಲ್ಲಿ ನೆಲೆಯೂರಿದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಮೇಣ ಬದಲಾವಣೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿತು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಜೀವನದಲ್ಲಿ ಆದ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ವರದರಾಜ ಉಮರ್ಜಿ ಈ ರೀತಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾರೆ:

---

೨. ವರದರಾಜ ಉಮರ್ಜಿ, "ಮುಂಬೈ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ" (೧೮೧೮-೧೮೩೫) *ಕನ್ನಡ ವೀಷ,* ಡೆಪ್ಯೂಟಿ ಚೆನ್ನಬಸಪ್ಪನವರ ಸ್ಮರಣ ಗ್ರಂಥ, ೧೯೮೨, ಪು.೮೯.

ಪೇಶ್ವೆಯರ ಕಾಲದ ಹಳೆಯ ಯುಗ ಹೋಗಿ ಬ್ರಿಟೀಷರ ಹೊಸಯುಗ ಪ್ರಾರಂಭ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಶಿಕ್ಷಣವು ಮಠ ಗುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಶಿಕ್ಷಣವು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ (ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ, secular) ಶಿಕ್ಷಣವಾಗುವ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರದ ಸಂಧಿಕಾಲ. ಅ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ (ನಿಯಮನಿಷ್ಠವಲ್ಲದ informal) ಶಾಲೆಗಳು ಹೋಗಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ (ಈಗಿನ ನಿಯಮ ನಿಷ್ಠ, formal) ಶಾಲೆಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ ಕಾಲ. ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಕೃಪಾಪೋಷಿತ ಶಿಕ್ಷಣವು ಹೋಗಿ ಸರಕಾರಿ ವೇತನ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪ್ರವೇಶ, ಮರಾಠಿ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಶಿಕ್ಷಣದ ಕಡೆಗೆ ಒಲವು ಮೂಡುತ್ತಿರುವ ಕಾಲ. [೩]

ಉಮರ್ಜಿಯವರ ಒಟ್ಟೂ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಅಂಶವೆಂದರೆ ೧೯ನೆ| ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೊಸದೊಂದು ಗಾಳಿ ಬೀಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿತು. ಅದು ಕನ್ನಡ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಹೊಸ ಶಿಕ್ಷಣದ ಗಾಳಿಯಾಗಿತ್ತು.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯುಕ್ತವಾಗಿ ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಪರ ಚಳುವಳಿ ನಡೆದದ್ದು ೧೮೬೫ರ ನಂತರ. ೧೮೬೫ ರಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಶಿಕ್ಷಣ ಇಲಾಖೆಯ ಮುಖ್ಯಾಧಿಕಾರಿಯಾಗಿ ಅಧಿಕಾರ ವಹಿಸಿಕೊಂಡ 'ವಿಲಿಯಂ ರಸಲ್' ಎಂಬಾತ 'ಇದು ಕನ್ನಡದ ನೆಲ' ಎಂದು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಮಹಾನುಭಾವ. ಇವರನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಡೆಪ್ಯೂಟಿ ಚೆನಬಸಪ್ಪ (೧೮೩೪ -೧೮೮೧), ವೆಂಕಟರಂಗೋ ಕಟ್ಟಿ (೧೮೩೩-೧೯೦೯), ರೊದ್ದ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ರಾಯರು (೧೮೫೦-೧೯೨೯), ಗಂಗಾಧರ ಮಡಿವಾಳೇಶ್ವರ ತುರುಮರಿ (೧೮೨೭-೧೮೭೭). ಮುಂತಾದ ಧಾರವಾಡದ ಧೀಮಂತರು ಕನ್ನಡ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಆಗಲೇ ಭದ್ರ ಬುನಾದಿ ಹಾಕಿದ್ದರು. ಶಿಕ್ಷಣ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಕನ್ನಡ ಪರ ಚಳುವಳಿ ಎಲ್ಲ ವಲಯಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿತು. 'ಕರ್ನಾಟಕತ್ವ'ದ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲ ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ. ಹಾಗೆ ಆಗ ಇಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯೂ 'ಶಾಂತ ಕವಿ'ಗಳಂತವರಲ್ಲಿ ಮೂಡಿತು. ಅದು ಆಗಿನ ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದಾಳಿಯನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು.

ಆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭ

ಬ್ರಿಟೀಷರ ಆಡಳಿತರ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಲೋಕವೆಂದರೆ ಪಂಪ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ವಚನಕಾರರು, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ, ಕಾವ್ಯ, ಕರ್ನಾಟಕೀಯ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿ, ಕೀರ್ತನ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ಬಯಲಾಟ,

---

೩. ಅದೇ, ಪು.೯೬.

ದೊಡ್ಡಾಟಗಳು, ಜಾವಳಿ ಸೋಬಾನದ ಪದಗಳು, ಗರತಿಯ ಹಾಡು ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಶಿಷ್ಟ ಹಾಗೂ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಈ ಭಾಗ ಸಮೃದ್ಧಿಯಾಗಿತ್ತು, ಪೇಶ್ವೆಯವರ ಆಡಳಿತ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಗಡಿಪ್ರದೇಶಗಳಿಂದ ಇಲ್ಲಿಗೆ ತಮಾಷದಂತ ಆಟಗಳೂ ಬರುತ್ತಿರಬಹುದು. ಕೀರ್ತನೆ, ದಾಸರಾಟಗಳು, ಬಹುರೂಪಿವೇಷಗಾರರು ಗೊಂಬೆಯಾಟ ಮುಂತಾದ ಸಮೂಹ ರಂಜನೆಯ ಆಟಗಳು ಆಗ ಪ್ರಚಲಿತವಿರಬಹುದು.

ಕನ್ನಡದ ಕಲಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವೀರಶೈವರ ಮಠಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಬಹುಷಃ ಇದಕ್ಕೆ ವಚನ ಚಳುವಳಿಯೂ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು. ಉಚ್ಚ ವರ್ಗವೆಂದು ಆಗ ಕರೆಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಆದ್ಯತೆಯಿತ್ತು. ಮಠಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವಿತ್ತು. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸಾದಿಗಳಂತಹ ದಿಗ್ಗಜರು ಕನ್ನಡದ ಶಕ್ತಿ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ೧೭,೧೮,೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಮಠಗಳಿಗಿಂತ ವೀರಶೈವರ ಮಠಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಲಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ಮರಾಠಿಗರ ಆಡಳಿತ ಆರಂಭವಾದಾಗ ಸಹಜವಾಗಿ ಉಚ್ಚವರ್ಗದ ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ಮರಾಠಿಗೆ ನೆಗೆಯಿತು. ಹಾಗೆಯೇ ಬಹುಬೇಗ ವೀರಶೈವ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಾದಿಯಾಗಿ ಈ ನೆಗೆತದ ಅಪಾಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಎಚ್ಚೆತ್ತರು. ಇಂಥವರಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಡೆಪ್ಯುಟಿ ಚೆನಬಸಪ್ಪನಂತಹ ವೀರಶೈವರು ಪ್ರಥಮರಾದರೆ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಶಿಕ್ಷಣೇತರ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು, ಶಾಂತಕವಿಗಳಂತ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಪ್ರಥಮರೆಂಬುದು ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ಯಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಮಧ್ಯ ಕನ್ನಡದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಲೋಕ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದದ್ದು ಜನಪದರಲ್ಲಿ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಮುಂದೆ ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಈ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅದರಲ್ಲೂ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಅದು ಇಲ್ಲಿಯ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ಅನ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ.

ಬ್ರಿಟೀಷರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕವನ್ನು ಆಳಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಮೊದಲ ಹಂತದಲ್ಲಿ, ಅಂದರೆ ೧೮೧೮ರ ಈಚೆಗೆ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅನುಭಾವಿ ಕವಿಗಳ ತಂಡವೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಶಿಶುನಾಳ ಶರೀಫ (೧೮೧೮-೧೮೮೯), ನವಲಗುಂದ ನಾಗಲಿಂಗ (೧೮೨೦-೧೮೭೮), ಬಾಲಲೀಲಾ ಮಹಾಂತ ಶಿವಯೋಗಿಗಳು(೧೮೩೩-೧೮೫೮) ಮುಂತಾದವರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಹೊಸರೂಪದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಈ ಮಹನೀಯರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಕಂದ ವೃತ್ತಗಳು ಮಾಯವಾದವು, ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಎಂಬುದು ಗೌಣವಾಯಿತು. ಇದೇ ಕಾಲದ ಇನ್ನೊಂದು ಬೆಳವಣಿಗೆ ಎಂದರೆ ಗದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆರಂಭ. ಪತ್ರಿಕಾ ವ್ಯವಸಾಯದಿಂದ ಮೊದಲ್ಗೊಂಡು ಗದ್ಯಬೆಳವಣಿಗೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಾಹಿತ್ಯಲೋಕವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಡೆಪ್ಯುಟಿ ಚೆನ್ನಬಸಪ್ಪನವರ 'ಮಠ ಪತ್ರಿಕೆ' (೧೮೭೫)ಯಂತಹ ಪತ್ರಿಕೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಗದ್ಯ ಬರವಣಿಗೆಯ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ಮುಂದೆ ಕನ್ನಡ ದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಆರಂಭವಾದಾಗ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವ ರೀತಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುವಂಥ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ತರಲು ನಮ್ಮ

ಆರಂಭದ ನಾಟಕಕಾರರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಥಮ ನಾಟಕ ಸಿಂಗರಾರ್ಯನ *ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದಾ* (೧೬೮೦) ಮತ್ತು ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ *ಶಾಕುಂತಲ* (೧೮೬೯) ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. :

ಸಿಂಗರಾರ್ಯನ *ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ*

ಸೂತ್ರಧಾರಂ : ಎಲೆ ಆರ್ಯೆ ಇತ್ತ ಬಾರಾ (ಎಂಬುದುಂ)

ನಟಿ : (ಸಾರ್ತಂದು) ಅಯ್ಯಾ, ಇದೇ ಬಂದೆ. ಆವ್ ಕಜ್ಜಮೀಗಳ್ ಉಜ್ಜಗಿಪ್ಪುದು ?

ಸೂತ್ರದಾರಂ: ಈಗಳೀವಸಂತೋತ್ಸವದೊಳ್ಪಲನಾಡುಗಳಿಂ ಪಶ್ಚಿಮ ಶ್ರೀರಂಗರಾಜನಡಿದಾವರೆಯುಂ ಸೇವಿಸಲ್ಬಂದು ಸಂದಣಿಸಿ ಸಭೆಯಂ ಸಿಂಗರಿಸುವೀ ಬಿಜ್ಜೆವಳರೆಟೆಯರೆನ್ನಂ ಕರೆದಿಂತು ನಿರವಿಸಿದರ್ [೪]

ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿ ರಾಯರ *ಶಾಕುಂತಲ* ನಾಟಕ

ಸೂತ್ರಧಾರಂ : (ಹಿಂದೆ ನೋಡುತ್ತಾ) ಆರ್ಯಳೆ ವಸ್ತ್ರಾಭರಣಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ನೀನು ಸಿದ್ಧಳಾಗಿದ್ದರೆ ತೀವ್ರದಿಂದ ಹೊರಟು ಬಾ

ನಟಿ : (ಬಂದು) ನನ್ನನ್ನು ಏನು ಕಾರಣ ಕರೆಯೋಣವಾಯಿತು ? ಯಾವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡತಕ್ಕದ್ದು ಆಜ್ಞಾಪಿಸಬೇಕು.

ಸೂತ್ರಧಾರಂ: ಆರ್ಯಳೆ ರಸಜ್ಞತೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮಹಾವಿಖ್ಯಾತನಾದ ವಿಕ್ರಮಾದಿತ್ಯನ ಸಭಾಮಂಟಪವಿದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿದ್ವಜ್ಜನರು ವಿರಾಜಮಾನರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಮುಂದೆ ಈವತ್ತು ಕಾಲಿದಾಸ ಕವಿಯಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಂತಾ *ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ*ವೆಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ತೋರಿಸತಕ್ಕದ್ದಿರುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ ಎಲ್ಲಾಪಾತ್ರಗಳೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಹುಜಾಗ್ರತರಾಗಿರಬೇಕು ಬಲ್ಲೆಯಾ ? [೫]

---

೪. ಸಿಂಗರಾರ್ಯ ವಿರಚಿತ *ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ*, ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾವ್ಯ ಮಂಜರಿ, (ಸಂ) ಎಸ್.ಜಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್, ಸದ್ವಿದ್ಯಾ ಮುದ್ರಶಾಲೆ ಮೈಸೂರು, ಆವೃತ್ತಿ ೧೮೯೩, ಪು.೧.

೫. ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ *ಶಾಕುಂತಲ* ನಾಟಕ, (ನಾಲ್ಕನೆ ಆವೃತ್ತಿ) ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕೆಡಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೯, ಪು.೩೬,೩೭.

ಮುಂದೆ ಶಾಂತ ಕವಿಗಳು ಕನ್ನಡದ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ವಾಸ್ತವತೆಯೂ ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆಯೂ ಸೇರಿಕೊಂಡದ್ದನ್ನು ಅವರ *ಉಷಾಹರಣ* (೧೮೭೭) ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಸೂತ್ರಧಾರಂ :(ನೇಪಥ್ಯವಂನು ನೋಡಿ) ಆರ್ಯಳೇ ! ಹೀಗೆ ಬಾ

ನಟಿ : ಬಂದೆನು ಸ್ವಾಮಿ ! (ಅನ್ನುತ್ತಾ ಬರುತ್ತಾಳೆ)

ಸೂ : ಸಖಿಯೇ ! ರಸವಂನು ಗ್ರಹಣವಾಡುವ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಬಹು ಕುಶಲರಾದ ರಸಿಕ ಚೂಡಾಮಣಿಗಳಿಂದ ಈ ಸಭಾ ಮಂಡಪವು ಅಲಂಕೃತವಾಗಿದೆ. ಇವರಂನು ಆನಂದಪಡಿಸುವುದಕ್ಕೊಸ್ಕರವಾಗಿ ಸರಸನಾಟಕವಂನು ಯೋಜಿಸಬೇಕೆಂದು ಆಲೋಚಿಸಿರುತ್ತೇನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕೋಮಲ ಕಂಠದ ನೀನು ಮೊದಲು ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿ ಗಾಯನ ಮಾಡು ಅಂದರೆ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಲಿಕ್ಕೆ ನೆಟ್ಟಗಾಗುವುದು. [೬]

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರವೇಶ

ಕನ್ನಡದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆರಂಭವನ್ನು ಶಾಂತಕವಿಗಳಿಂದ, ಸುಮಾರು ೧೮೭೭ ರಿಂದ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಹಾಗೆ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಕೂಡಾ ಅದೇ ಆಗಿದೆ. ಕನ್ನಡದ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕ *ಉಷಾಹರಣ* ಅದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾಯಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ತಜ್ಞರು ಈಗಾಗಲೆ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶಾಂತಕವಿಗಳು ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮಾಡುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲೇ ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರಿಂದ *ಶಾಕುಂತಲ* ನಾಟಕದ ಅನುವಾದ ಆಗಿತ್ತು (೧೮೬೯). ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಇವರ ಪ್ರಯತ್ನ ನೇರ ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಒಂದು ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇದೇ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ದುಂಢೋ ನರಸಿಂಹ ಮುಳಬಾಗಲ ಅವರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದ *ಉತ್ತರ ರಾಮಚರಿತ್ರ, ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ* ಹಾಗೂ ಗುಂಡೋ ಕೃಷ್ಣ ಚುರಮರಿಯವರಿಂದ *ಒಥೆಲೋ* ನಾಟಕ *ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್* ಆಗಿ ಅನುವಾದ, ಹಾಗೆ ಕೆರೂರ ವಾಸುದೇವರಾಯರಂಥವರಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದದವರೆಗೆ ಈ ಪರಂಪರೆ ಹಬ್ಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇವರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿದ್ದದ್ದು ಆಗ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಆಗಿದೆ.

---

೬. ಬಾಳಾಚಾರ್ಯ ಸಕ್ರಿ, *ಉಷಾಹರಣ* (ಮೂರನೇ ಆವೃತ್ತಿ) ಶ್ರೀರಾಮಾತ್ಮಾ ಪ್ರಕಾಶನ, (ಊರು ನಮೂದಿತವಾಗಿಲ್ಲ) ೧೯೫೮, ಪು.೧,೨.

೧೮೬೦ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಪಾರ್ಸಿ ಹಾಗೂ ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿನಿರತ ರಂಗ ತಂಡಗಳು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಪಟ್ಟಣಗಳಾದ ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ, ಧಾರವಾಡ, ಗದಗ, ಬೆಳಗಾಂವ, ಬಿಜಾಪೂರ ಮುಂತಾದ ಸ್ಥಳಗಳಿಗೆ ಭೇಟಿ ನೀಡಿ ತಮ್ಮ ಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಂದ ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದವು. ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಮರಾಠಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಡನಾಟವಿದ್ದ ಇಲ್ಲಿಯ ಕನ್ನಡ ಜನರು ಸಹಜವಾಗಿ ಈ ಹೊಸ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಮಾರು ಹೋದರು. ಆಗಿನ ಇಲ್ಲಿಯ ಅಟ್ಟದಾಟಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಇವು ಹೆಚ್ಚು 'ಸುಧಾರಿತ' ಆಟಗಳಾಗಿ ಜನರಿಗೆ ಅದಾಗಲೆ ಕಂಡವು. ಬಂಗಾಲಿ, ಮರಾಠಿಯಂತಹ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಕೆಲಸ ಭರದಿಂದ ಸಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಆಗಿನ ವಿದ್ವಜನರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂದಿತ್ತು. ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಸುಧಾರಣೆಗೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡ ಈ ಜನತೆ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯಿಂದಲೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಹೊಸ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಜರೂರನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡರು. ಹೀಗಾಗಿ ಬಂಗಾಲಿ, ಮರಾಠಿಗರಂತೆ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲು ಮುಂದಾದರು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು ತಮ್ಮ *ಶಾಕುಂತಲ* ಅನುವಾದದಿಂದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೂ ಆಗ ಜನರಮುಂದೆ ಇಟ್ಟರು. ಚುರಮರಿಯವರಿಂದ ಆರಂಭವಾದ ಈ ನಾಟಕ ರಚನಾಕ್ರಿಯೆ ಮುಂದೆ ಶಾಂತಕವಿಗಳಿಂದ 'ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂಬ ರಂಗಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ನಂತರ ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು, ಕಂದಗಲ್ಲ ಹನುಮಂತರಾಯರು ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಕಾರರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹೆಮ್ಮರವಾಯಿತು.

ಈ ನಾಟಕಕಾರರೆಲ್ಲಾ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪುರಾಣ ಪುಣ್ಯ ಪುರುಷರ ಕಥೆಗಳನ್ನೇ ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅಟ್ಟದಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಪುರುಷರ ಕಥೆಗಳೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಶೈಲಿ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳಿಂದೊಡಗೂಡಿದ ನಿರೂಪಣಾತ್ಮಕವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ಪುರಾಣ ಪುರುಷರನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನಾಗಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣಾ ಶೈಲಿ ಮರೆಯಾಗಿ ನಾಟಕೀಯತೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗ ಮಂದಿರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವೀಕರಿಸುವ ಈ ಪ್ರಯತ್ನ ಕೂಡಾ ಆಗಿನ ಜನತೆಗೆ ಆಕರ್ಶಣೀಯವಾಗಿ ಕಂಡಿತು. ರಾಮ, ಕೃಷ್ಣ, ಶಿವ, ರಾವಣ ಮುಂತಾದ ದೇವದಾನವ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು ನಾಟಕೀಯ ಸಂಘರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಿಸುವುದನ್ನು ಕಂಡು ಜನರು ಬೆರಗಾದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಹೊಸತನವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರು.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅಥವಾ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರೆತಿದ್ದು ಮೊದಮೊದಲು ಮರಾಠಿಯ 'ವಿಷ್ಣುದಾಸಿ' ಪದ್ಧತಿಯ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಂದ. ನಂತರ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆದದ್ದು ನಂತರದ ಮರಾಠಿಯ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಪದ್ಧತಿಯ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ಹಾಗೂ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಮತ್ತು ಶಾಹುನಗರವಾಸಿ ಗಣಪತರಾವ್ ಜೋಷಿಯುವರ ಗದ್ಯ ಪ್ರಧಾನ (ಪ್ರೊಸ್ ಪ್ಲೆ) ರಂಗ

ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಂದ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವಾಗ ನೇರವಾಗಿ ಶಾಂತಕವಿಗಳ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಯಿಂದಲೇ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ. ಅದು ಸೂಕ್ತವಾದರೂ ನೇರ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗದಿದ್ದರೂ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯರಚನೆಯಿಂದ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕದಂತ ಹೊಸರಂಗ ಪ್ರಕಾರದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣರಾದ ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ *ಶಾಕುಂತಲ* ಅನುವಾದವೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಕೃತಿಯ ಪರಿಚಯದಿಂದಲೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು 'ಸಂಗೀತ ನಾಟಕದ' ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅದರ ಕೊಡುಗೆ :

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದದ್ದು ಮೊದಲು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯ ಮೂಲಕ. ಕನ್ನಡದ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲಿನ ನಾಟಕ ಸಿಂಗರಾರ್ಯನ *ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ* (೧೬೮೦)ದ ತರುವಾಯ ಸುಮಾರು ೨೦೦ ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಮುಂದೆ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಾದದ್ದು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲೇ,'೧೮೬೯ ರಲ್ಲಿ ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿ ರಾಯರು ಕಾಳಿದಾಸನ *ಶಾಕುಂತಲ* ನಾಟಕವನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಿದರು. ಇದನ್ನು ಅವರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದನ್ನು ಮುದುವೀಡ್‌ಕರ್ ಕೃಷ್ಣರಾಯರು ಈಗಾಗಲೆ ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾರೆ.[2] ಆ ನಾಟಕದ ರಚನೆಗೆ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ಎದುರಿಗಿದ್ದದ್ದು ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಅಭಿಜಾತ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಕನ್ನಡ ಪರ ಕಾಳಜಿಗಳೂ ಅವರಿಗೆ ಈ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಕೈ ಹಾಕಲು ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿವೆ.

ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರಿಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೃತಿರಚನೆಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ನೀಡಿದ್ದು ಆಗ ಡೆಪ್ಯುಟಿ ಚೆನ್ನಬಸಪ್ಪನವರ ಕನ್ನಡ ಪರ ಕೆಲಸಗಳೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಂಶಯವೂ ಇಲ್ಲ . ತಮ್ಮ *ಶಾಕುಂತಲ* ನಾಟಕದಲ್ಲೇ ಅವರು ಚನ್ನಬಸಪ್ಪನವರನ್ನು ಗುರುವೆಂದು ಸ್ಮರಿಸುತ್ತಾರೆ.

---

೨. ಮುದವೀಡಕರೆ ಕೃಷ್ಣರಾಯರು ಚುರಮರಿಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ಕೃತಿಯಿಂದ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವ ಶ್ಲೋಕ ಇಂತಿದೆ.

ನೂರ್ನಾಲ್ಕದರಷ್ಟರಿಂ ಗುಣಿಸು ತೊಂಬತ್ತೈದನಂ ವರ್ಗಗೈ-
ತೋರಾಲಬ್ಧಗಳಲ್ಲಿಯಂತರವನಂ ಶುಕ್ಲಾಬ್ದಕಾ ಪೌಷದೋಳ್
ತಾರಾಧೀಶನ ಮಾರ್ಗಮಂ ಕ್ಷುಧಿತ ಶೈವರ್ನೋಳ್ಳ್ವರಂದಿಂದಿರಾ
ವಾರಕೀಕೃತಿ ಪೂರ್ಣವಾಯ್ತು ಜಗದಾಧಾರೇಚ್ಛೆಯಿಂ ಶೇಷನಿಂ ||

ಶಾಲಿವಾಹನ ಶಕೆ ೧೭೯೧ ನೇ (ಕ್ರಿ.ಶ.೧೮೬೯-೭೦) ಶುಕ್ಲ ಸಂವತ್ಸರದ ಶುಕ್ರ ಬಹುಳ ಶುಕ್ರವಾರಕ್ಕೆ ಈ ಕೃತಿ ಪೂರ್ಣವಾಯಿತು ಎಂದು ಪುಸ್ತಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಿತವಾಗಿರುವ "ನೂರ್ನಾಲ್ಕದರಷ್ಟರಿಂ ಗುಣಿಸು ಎಂಬ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಶೇಷಗಿರಿ ರಾಯರೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಮುದವೀಡಕರರು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು, ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕ, ಐದನೇಯ ಆವೃತ್ತಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕೆಡಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು ೧೯೮೯. ಪುಟ.೧, ೨೨೪.

ಕಡುಗುರು ಭಕ್ತಿಯಿಂ ತುರಮುರಿತ್ಯುಪನಾಮಕ ರಾಮಚಂದ್ರಜಂ ।
ಜಡಮತಿಕಬ್ಬಿ ಶೇಷಗಿರಿಯಂಬವನೀಕೃತಿಗೈದು ಮಾಡಿದಂ ।।
ಬಡವರ ವಿದ್ಯಕಾಗಿ ತನುವಿಂ ಮನದಿಂ ಧನದಿಂದೆ ಸಾಹಸಂ ।
ಬಡುತಿಹ ಧೀರ ಚೆನ್ನಬಸವೇಶ್ವರ ದಿವ್ಯರ ಪಾದಭೂಷಣಂ ।।[೮]

ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಗೆ ಒಲವು ಇದ್ದಿತೆ ಹೊರತು ಸಂಘಟನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಲ್ಲಂತಹ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಗೋಜಿಗೆ ಯಾರೂ ಹೋಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಡೆಪ್ಯುಟಿ ಚೆನ್ನಬಸಪ್ಪನವರು ಶೇಕ್ಸಪೀಯರ್‌ನ ***ಕಾಮೆಡಿ ಆಫ್ ಎರರ್ಸ್*** ನಾಟಕವನ್ನು ಆಗ ***ನಗದವರನ್ನು ನಗಿಸುವ ಕಥೆ*** ಎಂಬುದಾಗಿ ಕಥೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ್ದರು. ಅದು ಈಗ ಲಭ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸಂಘಟನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹೊಸರಂಗಭೂಮಿ ಕಟ್ಟುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರನಾಟಕದ ರಚನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ (ಹಾಗೆ ಅಖಂಡ ಕರ್ನಾಟಕ ಕೂಡಾ) ಶಾಂತಕವಿಗಳವರೆಗೆ ಕಾಯಬೇಕಾಯಿತು. ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು ಹಾಗೂ ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನರು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಗಶೀಲರಾಗಿದ್ದರು. ಕಾರಣ ಅವರಿಗೆ ಪೌರಾತ್ಯ ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಭಾಷೆಗಳೆರಡರ ಜ್ಞಾನವೂ ಇತ್ತು.

ಚುರಮರಿ ಶೇಶಗಿರಿರಾಯರಿಗೆ ತಮ್ಮ ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಉದ್ದೇಶವೂ ಇತ್ತು. ಆದರೆ ಆಗ ಅದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವಂಥ ರಂಗೂಮಿಯೊಂದು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರ ನಾಟಕವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಗಮನಿಸುವ ಒಂದು ಪರಂಪರೆ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಶಾಂತಕವಿಗಳಿಗೆ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ರಂಗ ಸಂಘಟನೆಯನ್ನೂಕಟ್ಟುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಇತ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳ ದಾಳಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತೀವ್ರವಾಗಿತ್ತು ಹೀಗಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಅನ್ನುವುದು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲೇ ಆಗಬೇಕು ಹಾಗೂ ಅದು ಜನಾಭಿಮುಖವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನೀಯ, ಮತ್ತು ರಂಜನೀಯ ಗುಣಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಹಾಗೂ ಸರಳವಾಗಿರಬೇಕು, ಎಂಬುದರ ಕಡೆಗೆ ಲಕ್ಷವಿತ್ತು.

ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ಕಾಲದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗ ಭೂಮಿ ಚಟುವಟಿಕೆ ಎಂದರೆ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆ ಹಾಗೂ ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಕಾಲದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆ ಎಂದರೆ ಸಂಘಟನಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಬೆಳೆದ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆ. ಈ ಎರಡು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇವರಿಬ್ಬರನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಸಂಘಟನಾತ್ಮಕ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಯೇ ಮುಂದೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ನಾಂದಿ ಹಾಡಿತು. ಆದರೆ

---

೮. ಅದೇ ಪು. ೩೪.

ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ಪ್ರಯತ್ನದ ರೀತಿಯ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಒಂದು ಪರಂಪರೆ ಬೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ಯ. ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಜಾನಪದೀಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ಗುಣವಿದ್ದೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ಒಲಿದರೆ ಶಾಂತಕವಿಗಳ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬರೆದಿದ್ದು ರಂಗ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಕಡೆಗೆ ಒಲಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ *ಶಾಕುಂತಲ* ಕೃತಿಯನ್ನು ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ *ಶಾಕುಂತಲ* ನಾಟಕದ ಜೊತೆಗಿಟ್ಟು ನೋಡಿದರೆ, ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ *ಶಾಕುಂತಲ* ಹೆಚ್ಚು ರಂಗ ಪ್ರಸ್ತುತಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ.

೧೮೬೯-೭೦ರಲ್ಲಿ ಬಂದ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ *ಶಾಕುಂತಲ* ಅನುವಾದದ ಕೃತಿ ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲನೆಯ ನಾಟಕ. ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ೧೮೮೦ ರಲ್ಲಿ *ಶಾಕುಂತಲ*ವನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿದರು. ಈ ಎರಡು ಕೃತಿಗಳು ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶದ ಉತ್ತಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದಾಖಲೆಗಳಾಗಿವೆ. ಈರ್ವರು ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಡಳಿತದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕೃತಿ ರಚಿಸಿದ್ದು ಮೈಸೂರು ಅರಸರ ಓಲಗದ ಪಂಡಿತ ಮಂಡಳಿಗಾಗಿ. ರಾಜಾಶ್ರಯ ಪಡೆದ ಕವಿಗಳು ಆ ಪ್ರಭಾವಳಿಯಲ್ಲೇ ಕೃತಿ ರಚನೆ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರಿಗೆ ಆ ಅನುಕೂಲ ಹಾಗೂ ಬಂಧನಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಡೀ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನತೆ ಆಗ ಒಂದು ಕಡೆ ಬ್ರಿಟೀಷರ ವಸಾಹತೀಕರಣ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಆಂತರಿಕ (ಮರಾಠಿ) ವಸಾಹತೀಕರಣಕ್ಕೆ ವಿರೋಧ ಒಡ್ಡಲೇ ಬೇಕಾಂದತಹ ಸಂದಿಗ್ಧ ಸ್ಥಿತಿ ಎದುರಾಗಿತ್ತು. ರಾಜಾಶ್ರಯವಿಲ್ಲದ ಜನತೆ ತಲ್ಲಣದಲ್ಲೇ ಇದ್ದರು. ಇದು ಆಗಿನ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಾ ಹಿಡಿದು ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ದಾಳಿಯನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ಕನ್ನಡದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕೇವಲ ಪಂಡಿತ ವರ್ಗದ ಜನರನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿ ಕೃತಿರಚನೆಯಾದರೆ ಸಾಲದಾಗಿತ್ತು. ಜನಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳು ಕಲಾಕೃತಿಗಳೂ ನಿರ್ಮಾಣ ಆಗಬೇಕಾಯಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ಜನಪದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಭಾಷೆಗಳತ್ತ ನಮ್ಮ ಆರಂಭದ ಲೇಖಕರು ಗಮನ ಹರಿಸಿದ್ದರು. ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರೂ ತಮ್ಮ *ಶಾಕುಂತಲ* ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಜನಪದರ ಹಾಡು, ಭಾಷೆ, ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರ ಕೃತಿ ಅನುವಾದಕ್ಕಿಂತ ರೂಪಾಂತರಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದೆ.

ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ಕೃತಿಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಕೃತಿಗೂ ಸುಮಾರು ೧೦-೧೨ ವರ್ಷಗಳ ಅಂತರವಿದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಕೃತಿ ಬಹಳ ಬೇಗ ರಂಗಕ್ಕೇರಿತು. ಆದರೆ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ಕೃತಿ ರಂಗಕ್ಕೇರಲು ಸುಮಾರು ೨೦-೨೫ ವರುಷ ಕಾಯಬೇಕಾಯಿತು. '೧೮೯೫-೯೬ ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಬಾದಾಮಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ಒಂದು ಮಂಡಳಿಯವರು ಚುರಮರಿ *ಶಾಂಕುಂತಲ* ನಾಟಕದ ಮೊದಲಿನ ನಾಲ್ಕು ಅಂಕಗಳನ್ನು ಆಡಿದ್ದರೆಂದು ಮುದವೀಡಕರ್ ಕೃಷ್ಣರಾಯರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೇ ೧೯೦೪ ರಲ್ಲಿ 'ಭರತ ಕಲೋತ್ತೇಜಕ ಸಂಗೀತ ಸಮಾಜ' ವೆಂಬ ಸಂಸ್ಥೆಯವರು ಆಡಿದ್ದರೆಂದು ಅವರೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.' [೯]

---

೯. ಮುದವೀಡ್ಕರ್ ಕೃಷ್ಣರಾಯರ ಭಾಷಣ, ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಚಿಕೆ ಆರು, (ಸಂ) ಧ.ಕೃ.ಭಾರದ್ವಾಜ, (ಪ್ರಕಾಶಕರ ಹೆಸರು, ಊರು ನಮೂದಿತವಾಗಿಲ್ಲ)ಫೆಬ್ರುವರಿ ೧೯೩೦, ಪು.೯೪-೯೫

ಅಲ್ಲದೇ "ಲಕ್ಷ್ಮೇಶ್ವರದ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗಾಯನ ಕುಶಲ ಮನೆತನದ ಬಚ್ಚಾಸಾನಿಯವರೂ ಅವರ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳು ಬೇರೆ ಕೆಲವು ಜನ ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನು ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಒಂದು ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯನ್ನು ಈಗ ಬಹುದಿವಸಗಳ ಹಿಂದೆ ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದರು. ಈ ಮಂಡಳಿಯವರು ಚುರಮರಿಯವರ ಶಾಕುಂತಲದ ಗದ್ಯಭಾಗವನ್ನಷ್ಟು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಬೇರೆ ಪದಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಆ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು" [೧೦] ಎಂದೂ ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಇದರಲ್ಲಿ ಬಾದಾಮಿ ಕಂಪನಿ ಬಗ್ಗೆ ಅಷ್ಟು ಮಾಹಿತಿಗಳು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. 'ಭರತ ಕಲೋತ್ತೇಜಕ ಸಂಘ'ದವರು ವೃತ್ತಿನಿರತ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲ. ಬಚ್ಚಾಸಾನಿಯ ಕಂಪನಿ ೧೯೧೬ ರಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಮೇಶ್ವರದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿತು. ಅವರು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡಲು ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿಸಿದ್ದು ಒಂದು ಸಾಹಸವೇ ಅನ್ನಬೇಕು. ಇದಿಷ್ಟು ಚುರಮರಿಯವರ ***ಶಾಕುಂತಲ*** ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದ ಬಗ್ಗೆ ದೊರೆಯುವ ಮಾಹಿತಿ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಚುರಮರಿಯವರ ***ಶಾಕುಂತಲ*** ನಾಟಕ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲೆ ಶಾಂತಕವಿಗಳಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆ ತೀವ್ರಗೊಂಡು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರ ಆಗಲೇ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗೂ ಅಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು ಆದರೆ ***ಶಾಕುಂತಲಾ*** ನಾಟಕದ ಪರೋಕ್ಷ ಪ್ರಭಾವ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲಾಗಿತ್ತು. ಚುರಮರಿಯವರ ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ಹೊಸ ರೂಪವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಅಣ್ಣಾ ಸಾಹೇಬ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರರ ***ಸಂಗೀತ ಶಾಕುಂತಲ*** ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ 'ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ' ಎಂಬ ಹೊಸ ರೂಪ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಹೀಗೆ ಜಾಗತಿಕ ರಂಗ ಭೂಮಿಗೆ ಮಾದರಿಯಾಗುವಂತಹ 'ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ' ಎಂಬ ರಂಗರೂಪವನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿಕೊಂಡಿದ್ದಕ್ಕೆ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ***ಶಾಕುಂತಲ*** ನಾಟಕವೇ ಮೂಲ ಕಾರಣ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

೧೯೦೪ ರಲ್ಲಿ ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಕಂಪನಿ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು. ಅದೇ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅವರು ಬಸವಪ್ಪಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ***ಶಾಕುಂತಲ***ವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ಈ ಹಿಂದೆ ಅರಮನೆ ಕಂಪನಿಯವರು ೧೮೮೩ ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆಗಲೇ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ***ಶಾಕುಂತಲ*** ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದರು. ಭರತ ಕಲೋತ್ತೇಜಕ ಸಂಘದವರು ೧೯೦೪ ರಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ನಾಲ್ಕು ಅಂಕಗಳನ್ನು ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ಕೃತಿಯಿಂದ ಆಯ್ದು ಆಡಿದರು. ವರದಾಚಾರ್ಯರ ***ಶಾಕುಂತಲ*** ಪ್ರಯೋಗ ಶುದ್ಧ ವೃತ್ತಿ ಪರತೆಯದು. ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸ್ಪರ್ಷದಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ***ಶಾಕುಂತಲ*** ನಾಟಕ ಇನ್ನೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆಯಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ಒಂದು ಸುಕುಮಾರ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ಪರಂಪರೆಯೇ ಅಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಏಕೋ ಏನೋ ***ಶಾಕುಂತಲ*** ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗ ಪರಂಪರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ. ಅದರ ಪರೋಕ್ಷ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅಖಂಡ ಕರ್ನಾಟಕ ಸ್ವೀಕರಿಸಿತು.

---

೧೦. ಅದೇ, ಪು.೯೮.

ಒಂದು ನಾಟಕ ಕೃತಿಯು ಒಬ್ಬ ಉತ್ತಮ ನಟನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಒಂದು ಕೃತಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳದೇ ಇದ್ದಾಗ ಅದರ ಸ್ಥಾನ ಎಂತಹದು ಎಂಬುದನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಹಾಗೂ ಚುರಮರಿಯವರ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ *ಶಾಕುಂತಲ* ನಾಟಕವನ್ನು ವರದಾಚಾರ್ಯರು ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ರೀತಿಯನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರ ಬಿ.ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರು ಈ ರೀತಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ,

> ಮೈಸೂರಿನ ರಾಜಾಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಅರಮನೆನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಯಿಂದ ಶಾಕುಂತಲ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ರಂಗವೇರಿತಾದರೂ ಅದು ತನ್ನ ನಿಜವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದು ವರದಾಚಾರ್ಯರ 'ರತ್ನಾವಳಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆ'ಯಲ್ಲಿ ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಚೇತೋಹಾರಿ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ, ವರದಾಚಾರ್ಯರು ದುಶ್ಯಂತನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ. [೧೧]

ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ವರದಾಚಾರ್ಯರಿಗಾಗಿಯೇ ಶಾಕುಂತಲವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ವೃತ್ತಗಳಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಹೊಸ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಗಮಕಯುಕ್ತವಾದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಜನರನ್ನು ಸೆರೆ ಹಿಡಿದಿದ್ದಿತು. ಗೀತೆಗಳಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಜನಪ್ರಿಯವಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ' ನಾಗವೇಣಿ ನಗರಿಗೆ ನಾ ಪೋಗಿಬರುವೆನೆ,' 'ಎಂತು ಕಳಹುವೆ ಸುತೆಯನೆಂತು ಕಳಹುವೆ', ಆಲಿಸು ಕುವರಿ ಪೇಳುವುದು ನೀನಾಲಿಸು ಕುವರಿ',..... ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸ ಬಹುದು. ಈ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕ ಪದ್ಯರಚನೆ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕದ ಶೈಲಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನಮಗೆ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ಚುರಮರಿ ಶೇಶಗಿರಿರಾಯರೇ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಇಡೀ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಮುರಿದು ಭಾವಗೀತೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಹೊಸ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು ಮಾಡಿದರು. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ರೂಪಾಂತರವೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು.

ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ *ಶಾಕುಂತಲ* ನಾಟಕ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳದಿದ್ದರೂ *ಶಾಕುಂತಲ* ನಾಟಕದ ಪದ್ಯಗಳು ಮಾತ್ರ ಜನಮನದಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದವು. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಅದರ ಜನಪ್ರೀಯತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮುದವೀಡಕರ್ ಕೃಷ್ಣರಾಯರು ಈ ರೀತಿ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ:

> ...... ಅಂತೆ ಆಗ ಸುಸಂಕೃತರ ಮನೆಮನೆಗೂ ಚುರಮರಿಯವರ *ಶಾಕುಂತಲದ* ಪುಸ್ತಕಗಳು ನೋಡಲಿಕ್ಕೆ ದೊರೆಯುತ್ತಿದ್ದವು, ಗೌರಿಗಂಗೆಗಳ ಆರತಿ ಪದಗಳಂತೆ 'ಪತಿಯ ಮಂದಿರಕೆ ನೀ ಪೋದಮ್ಯಾಲೆನಿತು ಪದ್ಧತಿಯಿಂದ ನಡೆಯಬೇಕಮ್ಮಾ ಕೇಳು' ಎಂಬುದಾಗಿ ಕಣ್ವ ಮಹರ್ಷಿಗಳು

---

೧೧. ಬಿ.ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ, "ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು", *ಕನ್ನಡ ರಂಗ ಭೂಮಿ ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ*, ಐ.ಬಿ.ಎಚ್. ಪ್ರಕಾಶನ ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೭ ಪು.೬೩.

ಶಕುಂತಲೆಗೆ ಮಾಡಿದ ಉಪದೇಶದ ಪದ್ಯವು ಪ್ರೌಢ ಗೃಹಿಣಿಯರ ಬಾಯಿಯಿಂದ ಕೇಳಲು ದೊರೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಸಿರಿವಂತರ ಉಲ್ಲಾಸ ಕೂಟಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ ***ಶಾಕುಂತಲದ*** ಪದಗಳನ್ನು ಗಾಯಕರಿಂದ ಹೇಳಿಸಿ, ಕೇಳಿ ಸಂತೋಷಪಟ್ಟು ತಲೆದೂಗುವ ತರುಣ ಸವಿಗಾರರ ತಂಡಗಳು ಈ ಭಾಗದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಕಡೆಗೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳುತ್ತಿದ್ದವು. [೧೨]

ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಹಾಗೂ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ಅನುವಾದದ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಹಾವನೂರರು, 'ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಗುಣದ ಕಡೆಗೆ ವಾಲಿದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಾಲಿದ್ದಿತು ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. [೧೩] ಅದೇ ರೀತಿ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು 'ಒಂದು ವಿದ್ವತ್‌ಪೂರ್ಣವ್ಯಾಪಾರವಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸೃಜನಶೀಲ ವ್ಯಾಪಾರ' [೧೪] ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ***ಶಾಕುಂತಲ*** ನಾಟಕ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒಗ್ಗುವಂತಿತ್ತು. ಪಂಡಿತ ವರ್ಗಕ್ಕೂ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೂ ಕೂಡಿಯೇ ತಲುಪುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ರಚಿಸಿದರಾಗಿದ್ದರೂ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಇದನ್ನು ಆಡಲಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಹಲವಾರು ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಅದು ಕೃತಿಯ ಒಳಗೂ ಹಾಗೂ ಹೊರಗೂ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು. ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ಕೃತಿ ಮೂಲಕ್ಕಿಂತ ಬಹಳ ವಿಸ್ತಾರವಾದದ್ದು ಹಾಗೂ ಇದರ ಕರ್ನಾಟಕೀ ಪದ್ಧತಿ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿ, ಅಲ್ಲದೆ ಇದು ರಚನೆಯಾದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಅಥವಾ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಶೈವಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ಆಗತಾನೆ ಅಲ್ಲಿ ಹೊಸಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು.

---

೧೨. ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ***ಶಾಕುಂತಲ*** ನಾಟಕ ಐದನೆಯ ಆವೃತ್ತಿ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕೆಡಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೯ ಪು.೧೦.

೧೩. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಹಾವನೂರ, ***ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಅರುಣೋದಯ***, ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವ ವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೪, ಪು.೩೯೫-೩೯೬.

೧೪. Basappa Shastri : Belong to a tradition of court poets well versed in the depth handling in the classical meters. His translation of Shakuntala reflects his scholarships and the profound understanding of the original work. It has the appeal of a medieval of Kannada classic. Churmary's translation on the other hand is clumsier at some places but more creative than on Basappa Shastri's translation. The formal perfection of Kalidasa's play is disturbed by the awkward handling of the old metrical structures. But Kannada play was gained by the liberty that the translator has taken with the original works many of the original verses are rendered into beautiful songs and some time the original verses by their haunting melody. These two translation of Shakuntalam represents two kind of drama-writing which was to follow.

K.D.Kurtakoti, ***The Tradition of Kannada Theatre***, IBH Prakashana, Bangalore, 1986, p.3,4.

ಅಲ್ಲದೇ ಭಾವಗೀತೆಯನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡ ಇದರ ಸಂಕೀರ್ಣ ರಚನೆಯೂ ಒಂದು ಕಾರಣವಿರಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಆರಂಭವಾದದ್ದು ಅಟ್ಟದಾಟಗಳ ಜನಪದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಕೃತಿ ಅತೀ ಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡಿರಬೇಕು. ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ 'ಸುಕುಮಾರ' ಅನ್ನಿಸುವಂತಾ ರಂಗ ಕೃತಿಗಳು ಅಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆಯುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಹಲವಾರು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಬಹುದು.

ಒಟ್ಟಾರೆ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ಅನುವಾದಿತ ಕೃತಿಯಾದ ***ಶಾಕುಂತಲ*** ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಇವು:

೧. ಕಂದವೃತ್ತಗಳ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕ ಪದ್ಯರಚನೆ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಪಾರಿಜಾತದ ಮಟ್ಟು, ಜಾವಳಿ ಸೋಬಾನ ಹಾಗು ಗರತಿಹಾಡಿನ ಮಟ್ಟು ಹಾಗೂ ಕೆಲ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದು.

೨. ವಿದೂಷಕನಂತಹ ಕೆಳಸ್ತರದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಸಂಭಾಷಣೆಗಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದು.

೩. ಮೂಲವನ್ನು ಯಥಾವತ್ ಅನುವಾದಿಸದೇ ಮೂಲ ಭಾವದ ವಿಸ್ತರಣೆ ಮಾಡಿದ್ದು.

೪. ಆದಷ್ಟು ಜನಾಭಿಮುಖವಾದ ವಾಸ್ತವ ರೀತಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು

ಇವು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುವ ಮುಖ್ಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಮೂಲಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು ಜಾನಪದ ಗೀತರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೋರಿದ ಪ್ರತಿಭೆ ಅವರ ಗದ್ಯರಚನೆ ವೃತ್ತಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಥಿಲವಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಅದರ ಊನಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಅದರ ಸೃಜನ ಶೀಲತೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿದ್ದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ***ಮೇಘದೂತ*** ಈ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಹಂಗನ್ನು ಪೂರ್ತಿ ಕಿತ್ತೆಸೆದು ಕಾಲಿದಾಸನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅವರ ಭಾಷೆ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಜಾತಿಯ ಮೊದಲ ಪ್ರಯತ್ನ ಚುರಮರಿಯವರದಾಗಿದೆ. "[೧೫]

ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ***ಶಾಕುಂತಲ*** ನಾಟಕ ಅನುವಾದದ ಶೈಲಿ : ಕೆಲ ಉದಾಹರಣೆಗಳು:

---

೧೫. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, "ಚುರಮರಿಯವರ ಶಾಕುಂತಲಾ ನಾಟಕ", *ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನವಮುಖವಾವಿ.* (ಸಂ) ಶ್ರೀರಂಗ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೭, ಪು.೨೧.

೧. ಕಾಳಿದಾಸನ ಮೂಲ ಪಠ್ಯದ ಮೊದಲ ಅಂಕಿನಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಲೆ ಹಾಗೂ ಆಕೆಯ ಸಖಿಯರು ದುಶ್ಯಂತನಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಆಶ್ರಮದ ಹೂ ಗಿಡಗಳಿಗೆ ನೀರು ಚಿಮ್ಮಿಸುವುದರ ಸಲುವಾಗಿ ಬಂದಾಗ ಈ ಕುತೂಹಲಕರ ಸನ್ನಿವೇಷದಲ್ಲಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು ಒಂದು ಪದ್ಯವನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಮೂಲ:

ರಾಜಾ :-(ಕರ್ಣಂದತ್ವಾ) ಅಯೇ ದಕ್ಷಿಣೇನ ವೃಕ್ಷವಾಟಿಕಾಯಾ ಮಾಲಾಪ ಇವ ಭವತ್ವವ ಗಚ್ಛಾಮಿ (ಪರಿಕ್ರಮ್ಯಾವ ಲೋಕ್ಯ ಚ) ಏತಾಸ್ತಪಸ್ವೀ ಕನ್ಯಾಃ ಸ್ವಪ್ರಮಾಣನುರೂಪೈಃ ಸೇಚನ ಘಟೈರ್ಬಾಲಾ ಪಾದ ಪಾನ್ಸಿಂಚಂತ್ಯ ಇತ ಏವಾಭಿವರ್ತಂತೇ (ನಿಪುಣಂ ನಿರ್ವರ್ಣ್ಯ) ಅಹೋ ಮಧುರ ಮಾಸಾಂ ದರ್ಶನಂ ಯಾವದೇತಾಂ ಛಾಯಾಮಾಶ್ರಿತ್ಯ ಪ್ರತಿ ಪಾಲಯಾಮಿ (ವಿಲೋಕಯನ್ಸ್ಥಿತಃ) [೧೬]

ಶೇಷಗಿರಿ ರಾಯರ ಅನುವಾದ

ಅರಸು :-(ಆಲಿಸಿ) ಒ ಹೋ, ಈ ಉಪವನದ ದಕ್ಷಿಣ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಕೋಮಲವಾದ ಎಳೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಸ್ವರ ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. ಅತ್ತಲೇ ಹೋಗುವಾ (ಎಂದು ನಡೆಯಲಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಲಾ ಎಂಬುವವಳು ಇಬ್ಬರು ಸಖಿಯರಿಂದ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಕೆಳಗೆ ಬರೆದ ಪದವನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾ ಬರುತ್ತಾಳೆ.)

ಪದ

(ಧಾಟಿ : ಯಾಕೆ ತಡ ಸುಂದರಾಂಗ । ಮ್ಯಾಕೆ ಕರತಾರೆ।। ಬೇಕಾದಂತ ವಸ್ತ್ರಾನ್ನೀವೆ ಬ್ಯಾಗ ಹೋಗಿಬಾರೆ ।। ಎಂಬ ಪದದಂತೆ .)

ನೀರು ಚಿಮ್ಮವಿಸುವಾ ।ಬನ್ನಿರೇ ಬನದೊಳು ।।ಪಲ್ಲ।। ಸಾರಸ ಸಖಿಸುರೆ ಮೀರಿದ ಬಿಸಿಲೊಳು।।ಅನು ಪಲ್ಲ।। ಜುಳು ಜುಳು ಹರಿಯುವ ಝರಿಗಳ ನಿರ್ಮಲ। ಜಲಗಳು ಪೊಳೆವವು । ಕಲಶವು ತುಂಬಿ ಕೋ-।ಮಲ ಕಿಸಲಯಗಳು। ನಳನಳಿಸುವ ಓಲು ।।೧।।

.... । ಬರಲು ಸುಖಿಪ ಓಲು।।೩।।

ಗೆಳೆತಿಯರೇ ಇಲ್ಲಿ ಬನ್ನಿರೇ ಇಲ್ಲಿ ಬನ್ನಿ [೧೭]

---

೧೬. ಎಸ್.ವಿ.ಪರಮೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟ, *ಕನ್ನಡ ಕಾಳಿದಾಸ ಮಹಾಸಂಪುಟ*, ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಕೇಂದ್ರ, ಮಂಗಳ ಗಂಗೋತ್ರಿ, ಮಂಗಳೂರು, ೧೯೭೨, ಪು.೧೧೧೧.

(ಸಂಸ್ಕೃತ ಮೂಲ ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಎಸ್.ವಿ. ಪರಮೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟರ ಅನುವಾದಿತ ಕೃತಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.)

೧೭. ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು, *ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕ*, ಐದನೇಯ ಆವೃತ್ತಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೯, ಪು.೪೫-೪೬.

ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು ಕಾಳಿದಾಸನು ಮೂಲ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಮುರಿದು ನಡು ನಡುವೆ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ಪಠ್ಯವನ್ನು ನಮ್ಮೆದುರಿಗೆ ಇಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆಇರುವುದು ಇಂತ ಪದ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ. ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು ಮೂಲದಲ್ಲಿರುವ ಒಂದೇ ಮಾತನ್ನು ಒಡೆದು ಪದ್ಯ ಸೇರಿಸಿ ಹೊಸ ಸನ್ನಿವೇಷವನ್ನೇ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಪದ್ಯರಚನೆಗೆ ಅವರು ಸ್ಥಳೀಯ ಮೂಲದಿಂದಲೇ ಅನೇಕ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

: ಪಾರಿಜಾತದ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ ಪದ್ಯಗಳು :

(ದಾಟಿ :- 'ಕಾಮನ ಗಾಳಿ ಸೋಂಕಿತು ಹೇಮ ಲತಾಂಗಿಗೆ')

"ಹೇಳಿ ಕಳುಹಿಸಯ್ಯಾ ತಾತನ ಸುದ್ದಿಯ || ಮ್ಯಾಲೆ ಮ್ಯಾಲೆ ನಾನಲ್ಲೇ ಕೇಳಿ ಸುಖಿಸುವಂತೆ' ||ಪಲ್ಲ||
(ಅಂಕ ೪)

ಧಾಟಿ :- (ಮಗುವೇ ನೀಹೋಗಿ ಮಾಧವನ ಬಳಿಗಮ್ಮಾ ಹರಣದ ಸುದ್ದಿ ತಂದರುಹಿದಲ್ಲಮ್ಮಾ)

"ಕಂದಾ ಇನ್ಯಾತಕೆ ಬರುವೆ ಬಳಿಯಲ್ಲಿ|ನಾನಿಂದು ನಿನ್ನ ಅಗಲಿ ಪೋಗುವೆ ದೂರದಲ್ಲಿ." ||ಪಲ್ಲ||
(ಅಂಕ ೪)

ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು ಹೀಗೆ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು, ಸೋಬಾನದ ಹಾಡಿನ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು, ಜಾವಳಿಗಳ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು, ದಾಸರ ಪದಗಳ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು, ಶರೀಫ್ ಸಾಹೇಬರ ಪದಗಳ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಮುಂತಾದ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೂಲದ ದಾಟಿಗಳನ್ನು ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರೇರಣೆ ಇದ್ದರೂ ಮರಾಠಿ ಹಾಡುಗಳ ಯಾವ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ಅವರು ಬಳಸಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇವೇ ಮಟ್ಟುಗಳು ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಸಂಸ್ಕರಣ ಗೊಂಡು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮರಳಿಬಂದದ್ದು ಹಾಗೂ ಆಗಿನ ಜನತೆ ಕನ್ನಡದಮಟ್ಟುಗಳೇ ಎಂಬ ಅರಿವೂ ಇಲ್ಲದೇ ಅವುಗಳಿಗೆ ಆಕರ್ಶಿತರಾದದ್ದು ಸೋಜಿಗವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮುದವೀಡಕರ ಕೃಷ್ಣರಾಯರು ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ:

> ಹೀಗೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಕಡೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ *ಶಾಕುಂತಲ* ದ ಕೀರ್ತಿ ಸೌರಭವು ಹರಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟು ಕನ್ನಡಿಗರಾದ ಕೈ.ವಾ.ಅಣ್ಣಾಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರರಂತಾ ರಸಾಭಿಜ್ಞ ಮಧುಕರವು ಇದಕ್ಕೆ ಮನಸೋತು ಇದರಲ್ಲಿ ಲುಬ್ಧವಾಗಿ ಇದರೊಳಗಿನ ಮಧುವನ್ನೇ ಅತ್ಯಂತ ಕುಶಲತೆಯಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಕಟ್ಟಿಟ್ಟ ಹುಟ್ಟಿನೊಳಗಿನ ಜೇನನ್ನು ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಪ್ರಾಂತದ

ರಸಿಕರು ಕಳೆದ ೫೦ ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಸವಿಯುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದರೂ ತೃಪ್ತರಾಗದೇ ಇಂದಿಗೂ ಅದರ ರುಚಿಗೆ ಮರುಳಾಗಿ ಮುಕುರುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ನಿರ್ಭಾಗ್ಯರಾದ ನಾವು ಕನ್ನಡಿಗರು ನಮ್ಮೀ ನಂದನ ವನದೊಳಗಿನ ಪಾರಿಜಾತಗಳ ಮಕರಂದಕ್ಕೆ ಮೂಗು ಮುರಿದು ಮದ್ದುಗುಣಿಕೆ ಮರೌಡಲುಕಣಗಿಲು ತುಂಬಿ ಎಕ್ಕೆ, ಲಕ್ಕಿ ಮುಂತಾದ ನಿರ್ಗಂಧ ಕುಸುಮಗಳಿಗೆ ಮುಗಿ ಬೀಳುತ್ತಿದ್ದೇವೆ : ಅಥವಾ ಹೆರವರ ಬಾಯ್ದುಂಬುಲಕ್ಕೆ ಕೈ ನೀಡಿ ಅದನ್ನೇ ಮಹಾ ಪ್ರಸಾದವೆಂದು ಮನ್ನಿಸುವ ಹೆಡ್ಡರಂತೆ ಮತಿಮಂದವಾಗಿ ಮಂದಿಯ ಮೂರು ಕಾಸಿನ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಮರುಳಾಗಿ ಬಾಯ್ಬಿಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ.[೧೮]

ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು ತಮ್ಮ *ಶಾಕುಂತಲ* ದ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ವವಾದ ಬದಲಾವಣೆ ಎಂದರೆ:ಮೂಲದಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದ ರೀತಿ. ಮೂಲದ ವಿದೂಷಕ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಾದರೆ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹನುಮನಾಯಕನೆಂಬ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರದವನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆತನಾಡುವ ಭಾಷೆ ಕೂಡಾ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಳ್ಳಿಯ ಭಾಷೆಯಾಗಿದ್ದು,ಕೃತಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಹತ್ತಿರ ಬರಲು ಅನುಕೂಲಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದ ಮುಕ್ತತೆ ಕನ್ನಡದ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಲು ಸಹಾಯಕವಾಗಿದೆ. ಇಡೀ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯ ಉಚ್ಚ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯ ಸಂಭಾಷಣೆ ಕೊಟ್ಟು ನೀಚ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆಯ ಸೊಗಡನ್ನು ನೀಡಿರುವುದು ಅವರ ಅನುವಾದದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ವಿದೂಷಕನ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿರಿ:

ಮೂಲ :

ವಿದೂಷಕ :(ನಿಶ್ವಸ್ಯ) ಭೋಃ । ದಿಷ್ಟಮ್ ಹತೋಸ್ಮಿ ಏತಸ್ಯ ಮೃಗಯಾ ಶೀಲಸ್ಯ ರಾಜ್ಞೋ ವಯಸ್ಯ ಭಾವೇನ ಅಯಂ ಮೃಗಃ ಅಯಂ ವರಃ ....
ಏವಮಪಿತಾವದ್ವಿಶ್ರಮಂ ಲಭೇಯ (ದಂಡ ಕಾಷ್ಠಂ ವಲಂಬ್ಯತಿಷ್ಠತಿ) [೧೯]

ಶೇಷಗಿರರಾಯರ ಅನುವಾದ

ವಿದೂಷಕ :(ಶ್ವಾಸ ಬಿಡುತ್ತ) ಏನ್ ನನ್ ಕರ್ಮಪ್ಪಾ ಈ ಅರಸಿನ ಬ್ಯಾಟಿ ಕಾಲಾಗ ನಾನಕದಣದೆ ಹೋದ್ನಿ. ಕವವ ಚಿಗರಿ । ಕವವ ಕಾಡಂದಿ । ಕವವ ಹುಲಿ। ಅಂತ ಒದರಾಡ್ಕೊಂತ, ಚೀರ್‍ಯಾಡ್ಕೊಂತ ಈ ಅಡವ್ಯಾಗಿಂದಾ ಅಡವಿ ಆಲಿಅಡವ್ಯಾಗಿಂದೀಅಡವಿ ಓಡಿ ಓಡಿ ಸಾಕಾತೋ ನಮ್ಮಪ್ಪಾ ....
ಇಲ್ಲೆ ನಿಲ್ತೆನೆ ಅಂದ್ರಾರ ನನ್ನ ಬಿಟ್ಟಾನ ಇಂವ (ಒಂದು ಉರುಗಟ್ಟಿಗೆಗೆ ಗದ್ದವನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ.[೨೦]

---

೧೮. ಅದೇ, ಪು.೬೦,೬೫,೬೯.
೧೯. ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪು ೧೧೨೦
೨೦. ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪು.೧೦.

ಬಹುಷಃ ಮೂಲ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕ ಪ್ರಾಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ದೇಶಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಲು ತೋಚಿರಬೇಕು. 'ಉಳಿದವರು *ಶಾಕುಂತಲ* ವನ್ನು ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದರೂ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು ಅದನ್ನು ಆತ್ಮಸಾತ್ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಕಾಳಿದಾಸನ ಕೂಡ 'ಜೋ' ಆಟವಾಡಿದರು. ಕಾಳಿದಾಸನ ಮೂಲಕೃತಿಯನ್ನೇ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಎಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸ ಇನ್ನಷ್ಟು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿತ್ತೆಂದು ತಮಗೆನಿಸಿತ್ತೋ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ತಾವು ಹಿಗ್ಗಿಸಿ ಬೇಡಾದಲ್ಲಿ ಮೊಟಕುಗೊಳಿಸಿ ಈ ಚಿತ್ರದ ಬಣ್ಣ ಇನ್ನಷ್ಟು ರಂಗಾಗಿ ಕಾಣುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದರು. ಈ ಬೆಳಕು-ನೆಳಲಿನಾಟದಿಂದ ಶಕುಂತಲೆಯ ಚಿತ್ರ ಇನ್ನಷ್ಟು ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತಾಯಿತು.[೨೧] ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ ನಾಟಕವನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸುಂದರಾ ನಾಟಕ ಎಂಬ ಒಂದಂಕಿನ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದಿರುವುದಾಗಿ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಇವರು ಸಂಗೀತ ಪ್ರಿಯರಾಗಿದ್ದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರ **ಶಾಕುಂತ್ಲ** ನಾಟಕ ಸಂಗೀತಮಯವಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಪೂರ್ವದಲ್ಲೇ ರಂಗಭೂಮಿಗೋಸ್ಕರ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆತೊಡಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು ಸಮಗ್ರಕರ್ನಾಟಕದ ಆಧುನಿಕ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕದ ಹರಿಕಾರರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆರಂಭದ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು :

ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಕಾಲದ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗೂ ಅವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕ *ಉಷಾಹರಣ* ದ ಸಮೀಕ್ಷೆ :

ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಹಾಗೂ ಶಿಕ್ಷಣ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಆಧುನಿಕತೆಯತ್ತ ಕಾಲಿರಿಸುತ್ತಾ ನಡೆಯಿತು. ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವ, ಘನತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು, ಪರಕೀಯ (ಇಂಗ್ಲೀಷು, ಮರಾಠಿ) ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹೊಸತನದ ದೀಕ್ಷೆ ಪಡೆಯುತ್ತಾ ಅದನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ನಿಲ್ಲುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಭಾಷೆಯಿಂದಲೇ ಕಟ್ಟಬೇಕಾದ್ದು ಆ ಕಾಲದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಭಾಷೆಗೂ ಮೀರಿದ ರಂಗಭೂಮಿಯಂತಹ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮದ ದಾಳಿಯನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಕೇವಲ ಕೃತಿ ರಚನೆಯಿಂದ ಆಗದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಭಾವಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಂತಹ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿ ಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಇದು ಒಂದು ರೀತಿ ಹೊಸ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಆಕರ್ಷಣೆಯೂ ಹೌದು. ಹಾಗೇ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನತವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿ ಕೊಳ್ಳುವ ಸಂರಕ್ಷಣ ತಂತ್ರವೂ ಹೌದು. ಶಾಂತಕವಿಗಳದು ಹಾಗೂ ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನರದು ಎರಡನೇ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯತ್ನ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರು ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದರು, ಕೀರ್ತನ ಮಾಡಿದರು. ಮನೆ ಮನೆ ಅಲೆದು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ

---

೨೧. ರಾ.ಯ.ಧಾರವಾಡಕರ, *ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉದಯಕಾಲ*, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೭೫, ಪು. ೨೧೯.

ಸಮ್ಮೇಳನದಂತಹ ಸಾಂಘಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆ ಮಾಡಿದರು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವರೊಬ್ಬ ಉತ್ತಮ ಬರಹಗಾರರೂ ಆಗಿದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಸಮಗ್ರ ಕನ್ನಡ ಪರ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಇನ್ನಿಲ್ಲದ ಮಹತ್ವ ಬಂದಿತು.

ಆಗ ಸಮೂಹ ಮನರಂಜನೆ ಎಂದರೆ ದೇಸಿ ಅಟ್ಟದಾಟಗಳು ಹಾಗೂ ಮರಾಠಿನಾಟಕಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು. ಕೀರ್ತನದಂತಹ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿಯೂ ಮರಾಠಿ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಎಷ್ಟೋಸಾರಿ ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಕೀರ್ತನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವಂತೆ. ವಿದ್ವಜ್ಜನರ ಮಧ್ಯೆ ಹಾಗೂ ಇನ್ನಿತರ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಪರ ಜಾಗೃತಿ ಮೂಡಿದ್ದರೂ ಮನೋರಂಜನೆಗಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನತೆ ಮರಾಠಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮುಗಿ ಬೀಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಜನರನ್ನು ಈ ಮರಾಠಿ ಸಮೂಹ ಸನ್ನಿಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಲು ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಮುಂದಾದರು. ಅವರಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕ ಕೃತಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲೇ ರಚನೆ ಆಗಬೇಕು ಎಂದು ಅನಿಸಿದ್ದು ಒಂದು ವಿಶೇಷ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪ್ರಭಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಕನ್ನಡವನ್ನು ನೋಡಲು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಇಷ್ಟಪಡಲಿಲ್ಲ. ಅವರದೇನಿದ್ದರೂ ಜಾನಪದೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರು ಅನುವಾದದ ಘಟ್ಟವನ್ನು ಮೀರಿ ಹೊಸ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿ ಹೊಸರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಿದರು. ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಗಳ ಉದಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದ ಇವರನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪಿತಾಮಹ ಎಂದು ಕರ್ನಾಟಕ ಜನತೆ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

'ಶಾಂತಕವಿ' ಇದು ಬಾಳಾಚಾರ್ಯ ಗೋಪಾಲಾಚಾರ್ಯ ಸಕ್ಕರಿ, ಇವರ ಕಾವ್ಯನಾಮ. ಇವರು ಜನಿಸಿದ್ದು ಜನೆವರಿ ೧೫, ೧೮೫೬ ರಲ್ಲಿ. ರಾಣೆ ಬೆನ್ನೂರು, ಧಾರವಾಡ, ಹೊಂಬಳ ಮುಂತಾದ ಊರುಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಶಾಲೆಯ ಶಿಕ್ಷಕರಾಗಿ ನಲವತ್ತು ವರ್ಷ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿ ನಿವೃತ್ತರಾದರು. ೧೯೨೦ ರಲ್ಲಿ ಅವರು ತೀರಿಕೊಂಡರು. ತಮ್ಮ ಜೀವಿತದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ***ಮೇಘದೂತ*** (ಅನುವಾದ), ***ವಿರಹ ತರಂಗ***, ***ರಘುವಂಶ*** (ಅನುವಾದ) ***ಪುಷ್ಪ ಬಾಣವಿಲಾಸ*** ಮುಂತಾದ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನೂ ***ಉಷಾಹರಣ***, ***ವತ್ಸಲಾ ಹರಣ***, ***ಕೀಚಕ ವಧೆ***, ***ಸಿರಿಯಾಳ ಸತ್ವ ಪರೀಕ್ಷೆ*** ಮುಂತಾದ ಸುಮಾರು ೨೫ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ***ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ವಿಜಯ, ರಾವಣ ವೇದವತಿ*** ಇತ್ಯಾದಿ ಕೀರ್ತನಗಳನ್ನು ***ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರ***, ***ಶೃಂಗಾರ ವಚನ ಸಂಗ್ರಹ***, ***ವೇಷ್ಯಾ ವಾಟಿಕಾ ಸಂಚಾರ ದುಂದುಮೆ*** ಮುಂತಾದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣ ಕೃತಿಗಳನ್ನು, ಕಥೆಗಳನ್ನು ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲೇ ರಚಿಸಿ ಕನ್ನಡದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಜನತೆಗೆ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯ. ನಾಟಕ, ಶಾಸ್ತ್ರ, ಕೀರ್ತನ ರಚನಾಕಾರರಾಗಿ, ನಾಟ್ಯಾಚಾರರಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸೇವೆಗೈದ ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಮುಂದೆ ಈ ನಾಡಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠಕವಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಂತವರನ್ನೂ ಪ್ರಭಾವಿಸದೇ ಇಲ್ಲ. ೧೯೨೦ ರಲ್ಲಿ ಶಾಂತಕವಿಗಳು ತೀರಿಕೊಂಡಾಗ ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಒಂದು ಪದ್ಯ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಉದಯ ಕಾಲದಿಂದ ನವೋದಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅಡಿಯಿಡುತ್ತಿರುವುದರ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಆ ಕವಿತೆ ಇಂತಿದೆ :

ನಟಿ ತೆರೆಯ ಮರೆಯಾದ ಆಟ ತೀರಿಸಿಕೊಂಡು

ಭಟ ಸಮರದಿಂದ ತೆರಳಿದ ಅರಸನರಮನೆಗೆ

ಪಟು ಪಾಡುಗಾರ ತುಟಿ ಮುಚ್ಚಿದ ನಾಡುನುಡಿಗಳ ಹಾಡುಗಳ ಹಾಡಿ

ಆಟ ಮಟದ ಮಾತಲ್ಲ ನಾಡೇ ನಾರಾಯಣನು

ದಿಟವಾಗಿ 'ನುಡಿಯ ಸಿರಿ' ಎಂದು ಕೀರ್ತನೆಗೈದು ಹಟದಿ ಕೀರ್ತನೆಗಾರ ಬೆವರನೊರೆಸಲು ಒಂದೆ ಸರಿದ ವಿಶ್ರಾಂತಿಗಾಗಿ. [೨೨]

ಶಾಂತ ಕವಿಗಳ ಬದುಕು ಹಾಗೂ ಕೃತಿಗಳು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿದ್ದರೂ ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದುದು ಅವರು ಕೈಕೊಂಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ.

ಈಗಾಗಲೇ ತಿಳಿಸಿದಂತೆ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಹಾಗೂ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು. ಜೊತೆಗೆ ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳ ದಾಳಿಯನ್ನು 'ಎದುರಿಸುವ ಸವಾಲೂ ಅವರ ಮುಂದೆ ಇತ್ತು. ಆ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ಈ ರೀತಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಎಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಮರಾಠಿಯರ ನಾಟಕ ಕೀರ್ತಿ

ಯೆಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಮರಾಠಿಯರ ನಾಟಕದರ್ಥಿ

ಯೆಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಮರಾಠಿಯರ ನಾಟಕನಟರ ಮೂರ್ತಿಗಳ ಸಂಚಾರವು

ಯೆಲ್ಲಿ ನೋಡಲುಮರಾಠಿಯರ ನಾಟಕದಾಟ

ವೆಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಮರಾಠಿಯರ ನಾಟಕದೂಟ

ವೆಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ನಾಟಕಮಯಂ ತಾನಾಯ್ತು ಕರ್ನಾಟಕಂ [೨೩]

ಅದೇ ರೀತಿ ಕನ್ನಡ ಬಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಇಲ್ಲ ನಟರಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಕೂಗು ಇದ್ದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕೃತಪುರ (ಈಗಿನ ಗದಗ)ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಪ್ರಥಮ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿ ಆಡಿಸಿದ್ದಾಗಿ ಅವರೇ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ :

ಎಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಕನ್ನಡದ ಭಾಷೆಯೆಟ್ಟಿಯದ

ರಲ್ಲಿಲ್ಲ ಮೃದು ಶಬ್ದವಿಲ್ಲ ಭಾಷಾಸರಣಿ

---

೨೨. ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ, *ಸಖೀ ಗೀತ*, ಎಂಟನೇ ಆವೃತ್ತಿ (ಕವನ-ಶಾಂತಕವಿಗಳ ವಿಶ್ರಾಂತಿ) ಶ್ರೀ ಮಾತಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ. ೧೯೮೭, ಪು.೬೯.

೨೩. ಹೆಚ್.ಕೆ. ರಂಗನಾಥ, *ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕಲೆ*, ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕೆಡಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೨. ಪು.೪೪.

ಯಿಲ್ಲವೈ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಿಲ್ಲ ನಾಟಕವಿಲ್ಲ ನಟ ನಟಿಗಳಿಲ್ಲವಿನ್ನು
ಇಲ್ಲವವು ಮುಂದಾಗುವಾಶೆ ಕೂಡ ಇಲ್ಲ
ವಿಲ್ಲ ವೆಂದೀ ಧಾರವಾಡ ಸೀಮೆಯ ಜನರು
ಸೊಲ್ಲಿಸುವ ಕಾಲದಲಿ ಕರ್ನಾಟ ನಾಟಕಂ ಪುಟ್ಟಿದುದು
ಕೃತಪುರದೊಳು
ಕೃತಪುರದೊಳಿರ್ದಾಗ ಕನ್ನಡದ ನುಡಿಯದು
ಸ್ಥಿತಿಯ ನಾಟಕ ನಟನದಿಂದ ಕಳೆಯಬೇಕೆಂದು
ಸತತಮಲ್ಲಿಯ ಜನಕೆ ಪೇಳ್ದವದರಿಂ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಗೊಂಡವರ
ಬಯಕೆಯಂತೆ
ಅತಿಶಯಾನಂದದಿಂದತ್ಯವಸರವ ಮಾಡಿ
ಪ್ರಥಮದೊಳುಷಾಹರಣ ನಾಟಕವ ರಚಿಸಿ ಪ
ದ್ಧತಿಯಂತೆ ನಟನವ ಕಲಿಸಿದೆವು ನಾಟಕವು ರಂಗ ಸ್ಥಳಕೆ
ವಂದುದು. ೨೪

ಶ್ರೀಯುತರ ಪದ್ಯಗಳಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುವುದೇನೆಂದರೆ ಅವರು ಮೊದಲು *ಉಷಾಹರಣ* ಎಂಬ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದರು (ಸು.೧೮೭೭) ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಮೊದಲು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಕೃತಪುರ (ಗದಗ)ದಲ್ಲಿ. ಶಾಂತಕವಿಗಳಿಗೆ ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳ 'ಸುಧಾರಿತ' ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮೆಚ್ಚಿಗೆಯೂ ಇತ್ತು. ಹಾಗೇ 'ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಸಾಹತೀಕರಣ'ದ ಬಗ್ಗೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯೂ ಇತ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ ಆಕಾಲದ ಎಲ್ಲ ಆಧುನಿಕರಂತೆ ಇವರಿಗೂ ಕೂಡಾ ಇಲ್ಲಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಾದರಿಗಳು 'ಸುಧಾರಣೆ' ಆಗಬೇಕೆಂಬ ಮನೋಧರ್ಮವೂ ಇತ್ತು. ಶಾಂತಕವಿಗಳಿಗೆ ಈ ಹೊಸ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಧಾರಣ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನೂ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ತಾತ್ವಿಕ ಕಾಳಜಿಗಳಿದ್ದವು. ಮುಂದೆ ಇವರು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದ ಈ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಾದರಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆದಾಗ ಅವರ ಈ ಕನ್ನಡ ಪರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಾಳಜಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದದ್ದು ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರಂತಹ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಏನೇ ಆದರೂ ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಉದ್ದೇಶ ಮುಸುಕಾಗಿದ್ದರೂ ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಆ ಹಿಂದೆ ಇರದೇ ಇದ್ದ ಒಂದು ರಂಗ ಪ್ರಕಾರ ನಮ್ಮ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಹೋಯಿತು.

---

೨೪. ಅದೇ, ಪು.೪೫

'೧೮೭೭ ರಲ್ಲೇ ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಕೃತಪರ ಮಂಡಳಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ್ದರೆಂಬುದನ್ನು'[೨೫] ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ, ಅವರು ಧಾರವಾಡದಿಂದ ಗದುಗಿಗೆ ಅಂಗ್ಲೋವರ್ನಾಕುಲರ್ ಶಾಲೆಗೆ ಶಿಕ್ಷಕರಾಗಿ ಬರುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲೇ ಅಂದರೆ '೧೮೭೩-೭೪ ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಹಸಿ ಹಸಿಯಾಗಿ ಕೆಲ ಸ್ಥಳೀಯ ರಂಗಾಸಕ್ತರು ತಂಡ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು.'[೨೬] ಆದರೂ ಕವಿಯೇ ಕಾಲವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ೧೮೭೭ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಶ್ರೀ ವೀರನಾರಾಯಣ ಪ್ರಾಸಾಧಿಕ ಕೃತಪುರ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ (೧೮೭೭) ಅಥವಾ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯೇ ಪ್ರಪ್ರಥಮವಾದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನುಳ್ಳ ರಂಗ ತಂಡವಾಗಿದೆ. ಕೃತಪುರದಲ್ಲೇ ಇದು ಪ್ರಾರಂಭವಾದದ್ದು . ಶಾಮಾಚಾರ ಕುಂಚೂರ, ರಾಘವಾಚಾರ ಗುಡಿ, ಡಂಬಳ ಹುಚ್ಚಾಚಾರ, ಜೀವು ಬಾಳಪ್ಪ ಇವರೆಲ್ಲ ಈ ಕಂಪನಿಯ ಸದಸ್ಯರು. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಅರೆವೃತ್ತಿ ಕಂಪನಿಯೆಂದೇ ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಈ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಸದಸ್ಯರು ಸಂಬಳ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವರಲ್ಲ. ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆಕರ್ಷಣೆಯೇ ಇವರನ್ನು ಈ ಗೀಳಿಗೆ ಹಚ್ಚಿತ್ತು. ಈ ಕಂಪನಿ ನವಲಗುಂದ, ಮುಳಗುಂದ, ಹೊಂಬಳ, ಗದಗ, ಹಲಸಗಿ ಮುಂತಾದ ಕಡೆಗಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡಿದೆ. ಆದರೆ ಕ್ಯಾಂಪ್ ಮಾಡುವ ರೂಢಿ ಬಂದದ್ದು ಬಹಳ ತಡವಾಗಿ.

ಈ ತಂಡ ೧೮೯೪ ರಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಹೋಯಿತು. ಈ ತಂಡದವರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ್ದು ಶಾಂತಕವಿಗಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ. ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಈ ತಂಡಕ್ಕಾಗಿ *ಉಷಾಹರಣ* ನಾಟಕ ರಚಿಸಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರು. *ಉಷಾಹರಣ* ನಾಟಕವು ದೊಡ್ಡಾಟದ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲ. ಶಾಂತಕವಿಗಳಿಗೂ ಇಲ್ಲಿಯ ಜನಪದ ತತ್ವವನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಉದ್ದೇಶವಿದ್ದುದರಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನದ ರೀತಿಯೂ ಹಾಗೆ ಇರಲು ಶಕ್ಯ. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಆಟ್ಟದಾಟಗಳ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಮಾಯವಾಗುತ್ತಾ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಯುಗದ ವಾಸ್ತವತೆ (Victorian realism) ಕನ್ನಡ ರಂಗಭಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. *ಉಷಾಹರಣ* ನಾಟಕದಲ್ಲೇ ಬಾಣಾಸುರನ ಸಹಸ್ರ ಕೈ ಕತ್ತರಿಸುವುದು, ಸುದರ್ಶನ ಚಕ್ರದ ಬಂಧನವನ್ನು ದಾಟಿ ಉಷೆಯ ದಾಸಿ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ಅನಿರುದ್ಧನ ಅರಮನೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು, ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಯುದ್ಧ ಮುಂತಾದ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವ ಯತ್ನ ಆಗ ನಡೆದಿರಬಹುದು.

ಸ್ಥಾಯಿ ರಂಗ ಮಂದಿರಗಳು ಆಗ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಡೇರಾ ಹಾಕುವ ಪದ್ಧತಿ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಚಾಪೆ ಬಳಸಿ ರಂಗಸ್ಥಳ, ರಂಗಮಂದಿರ ನಿರ್ಮಿಸುವ ರೂಢಿ ಬಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಡೀ ನಾಟಕ (*ಉಷಾ ಹರಣ*) ಒಳದೃಶ್ಯ (Deep Scene)

---

೨೫. H.K.Ranganatha, ***The Karnataka Theatre***, Karnatak University, Dharwad, 1982, p.84.

೨೬. ದಿವಂಗತ ಹುಯಿಲಗೋಳ ನಾರಾಯಣರಾಯರ ಹಿರಿಯ ಮಗ ಶ್ರೀ ವೆಂಕಣ್ಣಾಚಾರ್ಯ ಹುಯಿಲುಗೋಳರನ್ನು ಸಂದರ್ಶನ ಮಾಡಿದಾಗ, ಗದುಗಿನ ಈಗಿನ ಹನುಮನ ಗರಡಿ ಹತ್ತಿರ ಒಂದು ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಂಗ ತಂಡವನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಆಗಲೇ ನಡೆದಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ:ಅದು ಶಾಂತ ಕವಿಗಳ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಯ ಪೂರ್ವದಲ್ಲೇ. ಸಂದರ್ಶನ ಶ್ರೀ ವೆಂಕಣ್ಣಾಚಾರ್ ಹುಯಿಲುಗೋಳ್ ೨.೭.೧೯೯೩

ಹೊರದೃಶ್ಯ (Front Scene) ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲಾಗಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಸುರುಳಿ ಪರದೆ ಬಳಕೆ, ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಫರ್ ದೃಶ್ಯ ಬಳಕೆಯು ಆಗಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ರಂಗ ಚಮತ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದಿರಬೇಕು. ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಅವು 'ವಿಷ್ಣುದಾಸಿ' ಪದ್ಧತಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಾಗಿರಬಹುದು. 'ಗಣಪತಿಯ ಪೂಜೆ, ಸರಸ್ವತಿಯ ಪೂಜೆ, ಮಂಗಳಾರತಿ ಮುಂತಾದ ಪೂರ್ವರಂಗ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ವಿದೂಷಕ ಬೇವಿನ ತೊಪ್ಪಲು ಸುತ್ತಿಕೊಂಡು ವಕ್ರ ವಕ್ರವಾಗಿ ಕುಣಿದಾಡುತ್ತಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರಂಜಿಸುತ್ತಿದ್ದನು.'[೨೭] ಈ ಕಂಪನಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಅಭಿನಯ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಗಿದ್ದು ಈ ತಂಡದ ಸದಸ್ಯ ಕುಂಚೂರ ಶಾಮಾಚಾರ್ ಎಂಬಾತ ತಂಜಾವೂರಿಗೆ ಹೋಗಿ ಕರ್ನಾಟಕಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಿತು ಬಂದಿದ್ದನೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇವರು ಆಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳೇ. 'ಮುಂದೆ ಮರಾಠಿಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಈ ಕಂಪನಿಯವರು 'ಸುಧಾರಣೆ' ಮಾಡಿಕೊಂಡರು.'[೨೮]

ಆರಂಭದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಸಿಗುವ ದಾಖಲೆ ಅಲ್ಪವಾದರೂ ಆಗಾಗ ಉಲ್ಲೇಖಿತವಾಗಿರುವ ಕಂಪನಿಯೆಂದರೆ ವೆಂಕಣ್ಣಾಚಾರ್ ಅಗಳಗಟ್ಟಿಯವರ 'ಹಲಸಗಿ ಮಂಡಳಿ'. ಈ ಕಂಪನಿ ೧೮೭೪ ರಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕೃತಪುರ ಕಂಪನಿ ೧೮೭೭ ರಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗಿ ಸಂಚಾರ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ನಂತರವೇ:ಅಂದರೆ ಸುಮಾರು ೧೮೭೮-೭೯ ರಲ್ಲಿ ಈ ಕಂಪನಿ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದಿರ ಬಹುದು. ಈ ತಂಡದವರು ವೆಂಕಣ್ಣಾಚಾರ್ ಅಗಳಗಟ್ಟಿ ಉರ್ಫ 'ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಕವಿಗಳೇ ರಚಿಸಿದ *ಶ್ರೀಮತಿ ಪರಿಣಯ, ಮದಾಲಸಾ ಪರಿಣಯ, ದ್ರೌಪದಿ ಪರಿಣಯ, ಭೌಮಾಸುರ ವಧೆ* ಎಂಬ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ.'[೨೯]

---

೨೭. ಉಲ್ಲೇಖಿತ : ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರು ಬಹುಷಃ ಶಾಂತಕವಿಗಳ ನಾಟಕ ನೋಡಿರಬಹುದು. ಅವರು ಸಚಿತ್ರ ಭಾರತ ೧೯೧೬ ವರ್ಷ ೩, ಸಂಚಿಕೆ ೨, ಪು.೪ ಇದರಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳು ಹಾಗೂ ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದುರ್ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಮೊತ್ತ ಮೊದಲು ಬಾಳಾಚಾರ್ಯರ ಕೃತಿಗಳು ಹಸಿ ಬಿಸಿಯಾಗಿರುವುದು ಸಹಜವೇ - ಗಣಪತಿ, ಸರಸ್ವತಿಯರು ಸೂತ್ರಧಾರನೊಡನೆ ನಡಿಸುವ ಸಂವಾದಗಳು ಬೇವುಗೊಂಚಲ ಮುಡಿದು ಡಪ್ಪು ಬಡಿದು ಕುಣಿ ಕುಣಿದು ದಣಿದು ಬಂದಾ ಸವಿಗಾರ ಬಂದಾ ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿದಂತೆ ವಿದೂಷಕನ ಪ್ರವೇಶವು ಅವನ ನಿರರ್ಗಳವಾದ ಭಾಷಣಗಳು ಇನ್ನೂ ಅನೇಕವಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ಅವರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದ್ದವು. ಕೆ.ಡಿ.ಕುರ್ತಕೋಟಿ (ಸಂ) ***ವಾಸುದೇವ ಪ್ರಶಸ್ತಿ***, ವಾಸುದೇವ ವಿನೋದಿನಿ ನಾಟ್ಯಸಭಾ ಬಾಗಲಕೋಟೆ, ೧೯೬೪, ಪು.೫೪.

೨೮. ನಟರೆ ಹಾಡುವ ರೂಢಿ ಬಂದದ್ದು ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ. ಅದು ೧೮೮೦ ರ ನಂತರ ಆ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ನಟರು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರಾದರೂ ಸೂತ್ರಧಾರ ಕಾಯಂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಇರುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಕೋರಸ್ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. (ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೋರಸ್ ಮಾದರಿ ಅಲ್ಲ). ಬಹುಷಃ ಆರಂಭದ ಕೃತಪುರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಕೀರ್ತನಕಾರನಂತೆ ಸಂಗೀತ ಬಲ್ಲವನೊಬ್ಬ ನಿರಂತರವಾಗಿ ರಂಗದಮೇಲೆ ಇರುತ್ತಿರಬಹುದು. ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ ಕಂಪನಿಯ ನಂತರ ಅದು ಬದಲಾಯಿತು.

೨೯. ಮುದವೀಡಕರ ಕೃಷ್ಣರಾಯರ ಭಾಷಣ *ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಚಿಕೆ* ೬, (ಸಂ.) ಧ.ಕೃ.ಭಾರದ್ವಾಜ, (ಪ್ರಕಾಶನ ವಿವರ ನಮೂದಿತವಾಗಿಲ್ಲ)೧೯೩೦,ಫೆಬ್ರುವರಿ, ಪು.೫೯.

ಈ ಕಂಪನಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ ಕಂಪನಿಯ ಸದಸ್ಯರು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದು. ಈ ಕಂಪನಿ ನಟರು ಬಿಡುವಿನ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ಪುರಾಣ ಪ್ರವಚನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ೧೮೮೧ ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಈ ಕಂಪನಿ ಕರಾವಳಿಗುಂಟ ಪ್ರವಾಸ ಮಾಡಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡಿತಂತೆ. ಆಗ ಸಂಡಿಗೆ -ಮುಂಡಿಗೆ ಎಂಬ ಅಡ್ಡ ಹೆಸರಿನ ಕಲಾವಿದರು ತುಂಬಾ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿದ್ದರು. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಕವಿಗಳ ನಾಟಕಗಳಾವವೂ ಈಗ ಉಪಲಬ್ಧವಿಲ್ಲ ಆದರೆ ಶಾಂತ ಕವಿಗಳ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಈ ಕವಿ ಇದ್ದಿರ ಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಕಾರಣ ಹಲಸಗಿ ಬೆಳಗಾವಿ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಊರು. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿವಾಗಿಯೂ ಇದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿದೆ. ಕಂದಂಬ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ರಾಜಧಾನಿ ಇದಾಗಿತ್ತು. ಭೌಗೋಲಿಕವಾಗಿ ಮರಾಠಿ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಇದು ಹತ್ತಿರ ಇರುವುದರಿಂದ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಕವಿ ಶಾಂತ ಕವಿಗಳ ಪೂರ್ವದಲ್ಲೇ ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟು ತಮ್ಮ ಕಂಪನಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿರಬಹುದು.

ಸುಮಾರು ೧೮೮೦ ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ "ತಂತು ಪುರಸ್ಥ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ" ಎಂಬ ತಂಡವೊಂದು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ಮಂಡಳಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ ಹೊರ ರಾಜ್ಯಗಳಿಗೆ ಭೇಟಿ ನೀಡಿದ್ದು. ಆಂಧ್ರ ಪ್ರದೇಶದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಕ್ಕೆ ಈ ಮಂಡಳಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳೇ ಕಾರಣ. ಎಂ.ಭೀಮಾಚಾರ್ಯ, ಗೋಪಿನಾಥರಾವ್ ಜೋಶಿ, ರಾಂಭಾವು ಹಲಸಗಿ, ದತ್ತಾತ್ರೆಯ ರಾವ್ ಧಾರವಾಡ ಮುಂತಾದ ಕನ್ನಡ ಹಾಗೂ ಮರಾಠಿ ಬಲ್ಲ ನಟರು ಈ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿದ್ದರು.

ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ೧೯೦೪ ರಲ್ಲಿ 'ಭರತ ಕಲೋತ್ತೇಜಕ ಸಂಗೀತ ಸಮಾಜ'ವೆಂಬ ಸಂಸ್ಥೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಇದು ಆಗಿನ ಅಮೆಚೂರ ಮಂಡಳಿಯಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇವರು ಆಗ ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿದ್ದ ***ಸಂಗೀತ ಸೌಭದ್ರ, ರಾಮರಾಜ್ಯವಿಯೋಗ*** ಮುಂತಾದ ನಾಟಕದ ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯವರು ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕದ ಮೊದಲಿನ ನಾಲ್ಕು ಅಂಕಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಈಗಾಗಲೇ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಮದನಭಾವಿ ವೆಂಕಟರಾಯ, ತಮ್ಮಣ್ಣಾಚಾರ್ಯ, ನೀಲಗಾರ ಕುಬೇರ ಮುಂತಾದವರು ಅಂದಿನ ಮುಖ್ಯನಟರಾಗಿದ್ದರು. ಮುದವೀಡಕರ ಕೃಷ್ಣರಾಯರು, ಆಲೂರ ವೆಂಕಟರಾಯರು, ವೆಂಕಟರಂಗೋಕಟ್ಟಿ ಮುಂತಾದ ಆಗಿನ ಮಹನೀಯರು ಈ ಸಂಘದ ಹಿತೈಷಿಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಈ ಸಂಸ್ಥೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣವೆಂದರೆ ೧೮೮೦ ರ ನಂತರ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರರು ತಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕದಿಂದ ಹೊಸದಾಗಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಪ್ರೇಮಿಗಳ ಮನ ಗೆದ್ದುದು. ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರರ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರೆತದ್ದು ಕನ್ನಡದ ***ಶಾಕುಂತಲ*** (ಚುರಮರಿಯವರ ಅನುವಾದ) ನಾಟಕದ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಎಂದು ಅರಿತ ಕೆಲ ವಿದ್ವಜ್ಜನರು ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಮುವೀಡಕರ ಕೃಷ್ಣರಾಯರು ಪ್ರಮುಖರು. ಹಾಗೆ ***ಶಾಕುಂತಲ*** ವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರರ ***ಸಂಗೀತ ಶಾಕುಂತಲ*** ವಾಗಲಿ, ***ಸಂಗೀತ ಸೌಭದ್ರ***ವಾಗಲಿ ಕನ್ನಡದ ಪದಗಳ ಮಟ್ಟು ಬಳಸಿದ್ದರೂ ಅವಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ಕೆಲ ಮರಾಠಿ ಪದಗಳ

ಧರ್ತಿಯೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆತು ಬೇರೆ ಪಾಕವೇ ಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ನಾಟ್ಯಸಂಗೀತವೆಂಬ ಹೊಸರೂಪವನ್ನೇ ಅದು ಪಡೆಯಿತು. ಅದರ ಅಚ್ಚ ಹೊಸತನದ ಗಾಯಕಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಜನತೆ ಆಕರ್ಷಿತರಾದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಜನರಿಗೆ *ಸಂಗೀತ ಶಾಕುಂತಲದ* ಹಾಡುಗಳೇ ಪ್ರಿಯವಾದವು. ಮುಂದೆ ಬಂದ ಕಂಪನಿಯವರು ಈ ಜನಪ್ರಿಯ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬಳಸದೇ ಬೇರೆ ದಾರಿ ಇಲ್ಲದಾಯಿತು. ಗರುಡರಂಥವರು ಸ್ವಲ್ಪ ಕರ್ನಾಟಕೀ ಶೈಲಿಯ ಸಂಗೀತ ಬೆರೆಸಿ ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ನೀಡಿ ತಮ್ಮ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬದಲು ಮಾಡಿಕೊಂಡರೂ ಮರಾಠಿ ನಾಟ್ಯ ಸಂಗೀತದ ಪರಂಪರೆಯ ದಟ್ಟ ಪ್ರಭಾವ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿನ ವೃತ್ತಿರಂಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಅಚ್ಚಳಿಯದೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಭರತಕಲೋತ್ತೇಜಕ ಸಂಗೀತ ಸಮಾಜದವರ ಪ್ರಯತ್ನ ನಿರೀಕ್ಷಿತ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟಲಿಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯ ಆರಂಭದ ಹಂತವನ್ನು ದಾಟಿ ಮುಂದೆ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯು ಮರಾಠಿಗರ ಎಲ್ಲ ರಂಗ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯನ್ನು ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡು ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾ ಬೆಳೆಯಿತು.

ಆರಂಭ ಕಾಲದ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ವೃತ್ತಿನಿರತ ರಂಗಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಅಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇವರು ನಿರ್ಮಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಮುಂದೆ ಹದಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಯಿತು. ಹೀಗೆ ಈ ಭೂಮಿಯನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹದಗೊಳಿಸುತ್ತಾ ನಡೆದುದರಿಂದಲೇ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ವ್ಯವಸಾಯಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂತಲೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆರಂಭಕಾಲದ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಒಂದು ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ಶಾಕುಂತಲದ ಮಾದರಿ ಅದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಕವಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಹಾಗೂ ಶಾಂತಕವಿಯ ನಾಟಕಗಳು. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಕವಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಉಪಲಬ್ಧವಿಲ್ಲ ಹಾಗೂ ಆತನ ಹಲಸಗಿ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಿಗುವ ಮಾಹಿತಿಗಳು ಅಲ್ಪ. ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಕೃತಿಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಈ ಕಾಲವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಕೃತಿಗಳೆ ಆವರಿಸಿವೆ. ಹಾಗೂ ಅವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಿವೆ. ಅವರ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳೂ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನೇ ಹೊಂದಿವೆ. ಶೈಲಿ ಧಾಟಿ ಒಂದೇ ರೀತಿ ಆಗಿವೆ. ಹಾಗೂ ಇಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳ ಚರ್ಚೆ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪ್ರಬಂಧದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಮೀರಿದ್ದರಿಂದ ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಅವರ ಪ್ರಥಮ ನಾಟಕ ಉಷಾಹರಣವನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು. ಪ್ರಸ್ತುತ ನಾಟಕ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಥಮ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲ್ಪಡುವುದರಿಂದ ಅದರ ಆಧುನಿಕತೆ ಯಾವ ರೀತಿಯದು ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯ.

ಶಾಂತಕವಿಗಳ *ಉಷಾಹರಣ* ನಾಟಕದ ಸಮೀಕ್ಷೆ :

ಪ್ರಸ್ತುತ ನಾಟಕ ೧೮೭೭ ರಲ್ಲಿವೀರನಾರಾಯಣ ಪ್ರಾಸಾದಿಕ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಾಗಿಯೇ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದು. ಶಾಂತಕವಿಗಳೇ ಈ ತಂಡವನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಅವರಿಗಾಗಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ತಾವೇ ಬರೆದು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರು. ಆಗ ಅವರು ಗದುಗಿನ ಆಂಗ್ಲೋವರ್ನಾಕ್ಯುಲರ್ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಕರಾಗಿದ್ದರು. ಅವರ ಈ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ಸಹಿಸದ 'ಕೆಲ ಉನ್ನತ

ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಮುಂದೆ ಅವರನ್ನು ಆರು ಕಿಲೋಮಿಟರ್ ದೂರ ಇರುವ ಹೊಂಬಳ ಎಂಬ ಗ್ರಾಮಕ್ಕೆ ವರ್ಗಾಯಿಸಿದರು. ಆದರೂ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಅದಮ್ಯವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿಂದ ಪ್ರತಿದಿನ ಗದುಗಿಗೆ ಬಂದು ನಾಟಕ ಕಲಿಸಿ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬ ಪ್ರತೀತಿ ಇದೆ.[೩೦] ಪ್ರಸ್ತುತ ಕ್ರಿಯೆ ಅವರ ಕಲಾ ನಿಷ್ಠೆಗೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ.

ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಗಿನ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಮುದಾಯದ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳೆಂದರೆ ಕೀರ್ತನೆ,ಪುರಾಣ ಶ್ರವಣ, ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿ ಮಾತ್ರ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಕರಾವಳಿ ಪ್ರದೇಶದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಮಾಜವನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಿಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ದೃಶ್ಯ ಕಲೆಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಕರಾವಳಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ವರ್ಗ ಆಗಲೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಟ್ಟದಾಟವನ್ನು ತನ್ನ ತೆಕ್ಕೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿತ್ತು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವ ದೊಡ್ಡಾಟ ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ಬ್ರಾಹ್ಮಣೇತರ ವರ್ಗಗಳ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳಿಕೆಯಿಂದ ಪೋಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದವು. ಬ್ರಾಹ್ಮಣರದೇ ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಯಾವುದೇ ರಂಗ ಕಲೆಯಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಟ್ಟದಾಟಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದೂ ಕೂಡ ಆಗಿನ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ವರ್ಗದ ಕರ್ಮಠ ಜನರಿಗೆ ಆಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಇವರ ರಂಗ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೆಂದರೆ ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನಾಟಕಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು. ಇತರ ರಾಜ್ಯಗಳು ಈ ಮಾತಿಗೆ ಹೊರತಾಗಿವೆ. ಕೇರಳದ ಕಥಕ್ಕಳಿ, ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ, ಕೃಷ್ಣನಾಟ್ಟಂಗಳಲ್ಲಿ ನೇರ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ವರ್ಗಗಳು ಕೂಡಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಅಂಥ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಹೊಸರಂಗಭೂಮಿ ಅಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಕರಾವಳಿಯನ್ನೂ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಷ್ಟು ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ಕರಾವಳಿ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಹುಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಅವು ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯಷ್ಟು ಮಾತ್ರ. ಆ ಜನತೆ ಈ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡರೂ ಪೋಷಿಸುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಅದರ ಜರೂರು ಅವರಿಗಿರಲಿಲ್ಲ.

ಆರಂಭದ ಹೊಸ ರಂಗ ಭೂಮಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡವರೆಂದರೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉಚ್ಚ ವರ್ಗದವರೇ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ವರ್ಗದವರು. ಬಂಗಾಳದ 'ಭದ್ರಲೋಗ' ಆಗಿರ ಬಹುದು ಅಥವಾ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ವರ್ಗದವರಾಗಿರಬಹುದು.[೩೧] ಎಲ್ಲಿ ಪಾರಂಪರಿಕವಾಗಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ನೇರ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವಿಕೆ 'ಭಕ್ತಿಯುಗ'ದ ದೃಶ್ಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದೆಯೋ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲಿ ಅದು ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಮುಂದುವರಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆಯೋ ಅಂಥಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಸುಲಭವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿಲ್ಲ. ದಕ್ಷಿಣದ ರಾಜ್ಯಗಳಾದ ಆಂಧ್ರ,ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ, ತಮಿಳುನಾಡು, ಕರ್ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆದಷ್ಟು ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಜನಪದ ಅಟ್ಟದಾಟಗಳ ಕೃತಿ

---

೩೦. ವೆಂಕಟೇಷ ಸಾಂಗ್ಲಿ, ***ಶಾಂತಕವಿ***, ಐ.ಬಿ.ಎಸ್.ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೨, ಪು.೩೯.

೩೧. ಪಾರ್ಸಿ ಜನಾಂಗ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದುದು. ಬ್ರಾಹ್ಮಣರೇತರರಾದರೂ ಅವರನ್ನು ಕೂಡಾ ಉಚ್ಚ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ (ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತರಾದರೂ) ಮುಂಬೈ ನಗರದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

ರಚನೆಕಾರರಾಗಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಿರಬಹುದು ಆದರೆ ನೇರ ವೇಷಹಾಕುವ ರೂಢಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ವರ್ಗದವರಲ್ಲಂತೂ ಇರಲಿಲ್ಲ ಇದ್ದರೂ ಅದು ಅಪವಾದ ಮಾತ್ರ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅದು ಸಮುದಾಯದ ಕಲೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಈ ಜನತೆಗೆ ನಾಟಕ ಎಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಯುಗದ ಒಟ್ಟು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ನೇರ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವಿಕೆ ಇತ್ತು. ಕೇವಲ ಅವರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾಗಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಬಾಣಭಟ್ಟ ರಂಗ ತಂಡವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದನೆಂದು ತಜ್ಞರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.[೩೨] ಆ ನಂತರ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಯುಗ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಭಕ್ತಿಯುಗದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ವರ್ಗ ರಂಗ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನೇರ ಭಾಗವಹಿಸಿದರು. ಕೆಲವೊಂದು ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಉಳಿಯಿತು. ಕೆಲವು ಕಡೆ ಮಸುಕಾಯಿತು.

ಬ್ರಿಟೀಷರ ಆಡಳಿತ ಪ್ರಾರಂಭವಾದಾಗ ಹೊಸತನಕ್ಕೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡ ಮೊದಲಿಗರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ವರ್ಗದವರೇ ಇದ್ದರೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಹಾಗೆಯೇ ಎಲ್ಲ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಆದಂತೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಹೊಸರಂಗ ಭೂಮಿಗೆ ಮೊದಲು ತೆರೆದುಕೊಂಡವರೆಂದರೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರೇ ಆಗಿದ್ದರು. ಈ ಜನತೆಗೆ ತಮ್ಮ ಸಮುದಾಯದ 'ಅರೆರಂಗ' ಪ್ರಕಾರವಾದ ಕೀರ್ತನದ ಪರಿಚಯವಿತ್ತು. ಅವರಿಗೆ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸ ಶೂದ್ರಕರೆ ಪ್ರಮುಖರು (ಭಾಸನ ನಾಟಕ ಆಗಿನ್ನೂ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದಿರಲಿಲ್ಲ) ಜೊತೆಗೆ ತಾವು ನೋಡಿದ ಇಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಅಟ್ಟದಾಟಗಳು, ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೂ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರ್ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಇಷ್ಟು ಅವರ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ರೂಪವನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟವು. ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷಾಭಿಮಾನವೂ ಅವರ ಕೇಂದ್ರ ಕಾಳಜಿಯಾಯಿತು.

ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಹಾಗೂ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಪ್ರಥಮದ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಉಚ್ಚ ವರ್ಗದವರು ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ವರ್ಗದವರೇ ಏಕೆ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಪದೆ ಪದೆ ಕಾಡುವುದರಿಂದ ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಯಿತು. ಸಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಉಚ್ಚ ವರ್ಗದ ವರಿಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಸಮುದಾಯದ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದೇ ಇರುವ ಕೊರತೆಯೂ ಈ ಹೊಸ ಪರಿಷ್ಕರಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು. ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪಿತಾಮಹನೆಂದು ಕರೆಯುವ ವಿಷ್ಣುದಾಸ ಭಾವೆಗೆ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಪ್ರೇರಣೆ ಅಟ್ಟದಾಟಗಳೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅಣ್ಣಾಸಾಹೇಬ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ, ಶಾವು ನಗರವಾಸಿ ಗಣಪತರಾವ್, ಬಾಲಗಂಧರ್ವ, ಮುಂತಾದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದುದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ

---

೩೨. ರಾಹುಲ ಸಾಂಕ್ರತಾಯನ ಇವರು ತಮ್ಮ *ವೋಲ್ಗ ಗಂಗಾ* ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಂದಬರಿಕಾರ ಬಾಣಭಟ್ಟನನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ರೀತಿ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ, "ನಾನು ಪಡೆಯ ಬಯಸಿದ ಯೌವನದ ಆನಂದವನ್ನು ಹುಟ್ಟೂರಿನಲ್ಲಿದ್ದು ಪಡೆಯಲಾರೆನೆಂದು ತಿಳಿದೆ ನಾನು. ಅಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಜಾತಿ ಕುಲದವರೆಲ್ಲ ಉರಿದು ಬೀಳಬಹುದು, ಮತ್ತೆ ಪಿತ್ರ ಧನದಿಂದಲೂ ಕೈ ತೊಳೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದೀತು ಎಂದು ಎಣಿಸಿದೆ, ಆಗಲೇ ಒಂದು ಯೋಚನೆ ಹೊಳೆಯಿತು. ಕೂಡಲೇ ಮಗಧದಿಂದ ಹೊರಗೆಬಂದು ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ರಚಿಸಿದೆ,"

ರಾಹುಲ್ ಸಾಂಕ್ರತಾಯನ, *ವೋಲ್ಗ ಗಂಗಾ* (ಅನು). ಬಿ.ಎಂ.ಶರ್ಮಾ ಮೂರನೆಯ ಆವೃತ್ತಿ, ನವಭಾರತ ಪ್ರಕಾಶನ ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೫, ಪು. ೨೫೬.

ಧುಮುಕಿದರು. ಇದಕ್ಕೆ ಆಗ ಆ ಸಮುದಾಯದ ಸ್ವಲ್ಪ ವಿರೋಧವನ್ನೂ ಎದುರಿಸಿದರು. ಇದಕ್ಕೆ ಶಾಂತಕವಿಗಳೂ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಆಡುವ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಿಗೆ ಆಗ ಅಷ್ಟು ಮರ್ಯಾದೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. (ಬಹುಷಃ ಈಗಲೂ ಅದೇ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಇದೆ). ಹೀಗೆ ಒಂದು ರೀತಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗ ಭೂಮಿ (ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ) ಯನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಲೇ ಪುರಾಣ ಪ್ರವಚನೆಗಳ 'ಜಡ' ದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಹೊದ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಾಲ್ಲಿ ಈ ಸಮುದಾಯದ ಜನರನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಎಚ್ಚರಿಸಿದರು. ಇದು ಅವರಿಗೆ ಅರಿವು ಇಲ್ಲದೇ ನಡೆದ ಕ್ರಿಯೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಂತ ಕವಿಗಳ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕು ಎಂದು ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆ. ಕೇವಲ ಮರಾಠಿ ಪ್ರಭಾವವಿತ್ತು ಕನ್ನಡಕ್ಕಾಗಿ ಶ್ರಮಪಟ್ಟು ಕೃತಿರಚನೆ ಮಾಡಲು ಹೊಸರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಪ್ರಯತ್ನ ಪಟ್ಟರು ಎಂಬುದು ಒಂದು ರೀತಿ ಸರಿ. ಆದರೆ ಅದು ಬಾಹ್ಯವಾದದ್ದು. ಆಂತರಿಕವಾಗಿಯೂ ಅವರಿಗೆ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಕೈ ಹಾಕಲು ಅಥವಾ ಅವರಂಥವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಒಳಗಿನಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆಯಿದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ.

ಶಾಂತಕವಿಗಳು *ಉಷಾಹರಣ* ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ್ದು ೧೮೭೭ ರಲ್ಲಿ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಮೀಕ್ಷೆಗಾಗಿ ನನಗೆ ದೊರೆತದ್ದು ೧೯೫೮ ರ ೩ನೇ ಆವೃತ್ತಿ. ಮೊದಲ ಆವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಈ ಆವೃತ್ತಿಯ ವರೆಗೆ ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದನ್ನು ಅವರು ಈ ೩ನೇ ಆವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

> ಈ ಉಷಾಹರಣ ನಾಟಕದ ೧ನೇ ಆವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿಯ ಪ್ರವೇಶಗಳನ್ನು ಮುರಿದು ಈ ೨ನೇ (೩ನೇ) ಆವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅಂಕಗಳನ್ನು ಮಾಡಿರುತ್ತೇವೆ. ೧ ನೇ ಆವೃತ್ತಿಯೊಳಗಿನ ಮಂಗಲಾಚರಣವನ್ನು ತೆಗೆದುಹಾಕಿ ಅದರ ಬದಲು ನಟ, ಸೂತ್ರಧಾರರಿರುವ ಹೊಸ ವಿಷ್ಕಂಭಕವನ್ನು ರಚಿಸಿರುತ್ತೇವೆ. ೧ ನೇ ಆವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಪುಷ್ಕಳ ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ಪದಗಳನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ರಚಿಸಿ ಇದರ ೧ ನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಹಾಕಿರುತ್ತೇವೆ. ಪ್ರವೇಶಗಳನ್ನು ಮುರಿದು ಅಂಕಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಪುಷ್ಕಳ ಹೊಸ ಭಾಷಣಗಳೂ ಹೊಸ ಪದಗಳೂ ಪ್ರಸಂಗೋಚಿತವಾಗಿ ತರಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಕೆಲವು ಪದಗಳ ಹೊರ್ತು ಹಳೇ ಧಾಟಿಯ ಪದಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತೆಗೆದುಹಾಕಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಧಾಟಿಯ ಸುಂದರ ಪದಗಳನ್ನು ಅನೇಕ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಕಿರುತ್ತೇವೆ. ಹಾಕಲ್ಪಡದೇ ಉಳಿದಿದ್ದ ಭಾಷಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪದಗಳಲ್ಲಿಯೂ ೧ನೇ ಆವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಿದ್ದ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಇದರಲ್ಲಿ ತಿದ್ದಿರುತ್ತೇವೆ. ಸಾರಾಂಶ ಓದುವವರಿಗೂ ಆಡುವವರಿಗೂ ಇದು ಹ್ಯಾಗೆ ಮನೋಹರವೂ ಸುಲಭಸಾಧ್ಯವೂ ಆಗಬೇಕೋ ಹಾಗೆ ಇದನ್ನು ಸುಧಾರಿಸಿರುತ್ತೇವೆ. [೩೩]

---

೩೩. ಬಾಳಾಚಾರ್ಯ ಸಕ್ರಿ, *ಉಷಾಹರಣ* ನಾಟಕವು, ಮೂರನೆಯ ಆವೃತ್ತಿ, ಶ್ರೀ ರಾಮಾತ್ಮಾ ಪ್ರಕಾಶನ (ಊರು ನಮೂದಿತವಾಗಿಲ್ಲ) ೧೯೫೮, ಪು.೩.

ಎಂದು ಮೊದಲನೆ ಆವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿಂದ ಈ ಆವೃತ್ತಿಗೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದನೇ ಆವೃತ್ತಿಯೊಳಗಿನ ಮಂಗಳಾಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ಸರಸ್ವತಿ, ಗಜಾನನ ಮುಂತಾದ ದೇವತಾ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಆಟವು ಯಾವ ವಿಘ್ನವಿಲ್ಲದೇ ನೆರವೇರಲಿ ಎಂದು ಹರಸುವುದರಲ್ಲೂ ಪ್ರವೇಶದ ರಚನಾ ಶೈಲಿಯಲ್ಲೂ ಒಟ್ಟು ಆಗ ಶಾಂತಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ದೇಸೀ ಆಟಗಳ ರೂಢಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಅದು ನಾಟಕೀಯ ರಚನೆಗೆ ಗ್ರಾಮ್ಯವೆಂದು ಅನ್ನಿಸಿ, ಶುದ್ಧ ನಾಟಕವಾಗಿ ರಚಿಸಲು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಆರಂಭದ ರೀತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಆರಂಭದ ಆವೃತ್ತಿಯ ರೀತಿ ಇಂತಿದೆ :

"ಸೂತ್ರಧಾರನೊಂದಿಗೆ ಸವಿಗಾರನೊಬ್ಬ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸವಿಗಾರನ ಕುಣಿತದೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು. ಸವಿಗಾರನ ಹಾಡು ಇದು :

ಬಂದಾ। ಸವಿಗಾರ ಬಂದಾ।।
ಬಂದಾ।ಸವಿಗಾರ ಬಂದಾ।। ಜೇವು ಗೊಂಚಲ ಮುಡಿದು।।
ಕುಣಿದು ಕುಣಿದು ದಣಿದು।।
ಬಂದಾ । ಸವಿಗಾರ ಬಂದಾ।।

ಸೂತ್ರಧಾರ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ; ನಾಟಕವೆಂಬುದೇ ಗಾಳಿಪಟವಾಗಿರುವುದು. ಅದಕ್ಕೆ ನಾನೇ ಸೂತ್ರ. ಸೂತ್ರದಾರವಿಲ್ಲದ ಗಾಳಿಪಟವು ಹ್ಯಾಗೆ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಹೋಗಲಸಾಧ್ಯವೋ ತದ್ವತ್ ನಾನು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಲಸಾಧ್ಯವು.

ಅನಂತರ ವಿಘ್ನ ಸಂಹಾರಕರ್ತನಾದ ಗಜಾನನನ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಗಜಾನನ ಮೂರ್ತಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅವತರಿಸಿ ...ಇಲ್ಲಿ ಈ ಬಾಲಕರು ಏನು ಕಾರಣ ಮಿಲಿತವಾಗಿ ನನ್ನನ್ನು ಸ್ತೋತ್ರಮಾಡುತಿರುವರು ಹಾಗೂ ಇಷ್ಟು ಜನಾ ಸಭಾಸದರು ನೆರೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನು ? ಸತ್ವರ ನಿವೇದನೆ ಮಾಡು.....

ಸೂತ್ರಧಾರ : ಸ್ವಾಮಿನ್ ತಮ್ಮ ಸಂಬಂಧಿಕವಾದ ಈ ಉತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಮಿಲಿತರಾದ ಈ ವಿದ್ವಜ್ಜನ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ...... ಆಖ್ಯಾನವನ್ನು ನಾಟಕ ರೂಪದಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ತೋರಿಸಬೇಕೆಂಬ ಕುತೂಹಲವುಂಟು. ಆದರೆ ಯಾವತರದ ವಿಘ್ನಗಳೂ ಈ ನನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸ್ತಾಪವಾಗದಂತೆ ವರಪ್ರದಾನ ಮಾಡಬೇಕು.

ಗಜಾನನ ಮಹಾರಾಜರು ವರಪ್ರದಾನ ಮಾಡಿ :

" ಇನ್ನು ನಿನ್ನ ಬಾಲಕರ ವಾಗ್ದೋಷ ಪರಿಹಾರಾರ್ಥವಾಗಿ ಶ್ರೀ ಶಾರದೆಯನ್ನು ಸ್ತವನ ಮಾಡಿ ಮೆಚ್ಚಿಸಿಕೋ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಆಶೀರ್ವದಿಸಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ.[೩೪]

ಮುಂದೆ ಸರಸ್ವತಿ ಸ್ತುತಿ, ಆಕೆಯ ಆಶೀರ್ವಾದದ ನಂತರ ನಾಟಕ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ.

ಆರಂಭದ ಈ ರೂಢಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಶಾಂತ ಕವಿಗಳು ೩ ನೇ ಆವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಮುಂದಿನ ದಿನಗಳ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಆರಂಭದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದು ಈ ರೀತಿ :

(ಮಂಗಲಾಚರಣ)

ಧಾಟಿ : ಪಂಚ ತುಂಡನರ ರುಂಡ ಮಾಲಾಧರ' ಎಂಬ ಪದದಂತೆ

ಶ್ರೀ ಲಕ್ಷ್ಮೀರಮಣ ನೆಮಗೆಸ ।ತ್ಪ್ರೇಮದಿಂದ ಕಲ್ಯಾಣವನು । ತಾ ಮಾಡಲಿಯಾಂಗ್ಯೆವೆನು ತಪ್ಪದ।ತಾಮರಸಂಗಳ ಧ್ಯಾನವನು ।।ಪಲ್ಲ।।

(ಮಂಗಳಾಚರಣವಂನು ಮಾಡಿದ ನಂತರ)

ಸೂತ್ರಧಾರ - (ನೇಪಥ್ಯವಯ ನೋಡಿ) ಆರ್ಯಳೇ ।ಹೀಗೆ ಬಾ

ನಟಿ : ಬಂದೆನು ಸ್ವಾಮೀ ! (ಅನ್ನುತ್ತಾ ಬರುತ್ತಾಳೆ)

ಸೂ : ಸಖಿಯೆ । ರಸವಂನು ಗ್ರಹಣಮಾಡುವ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಬಹು ಕುಷಲರಾದ ರಸಿಕ ಚೂಡಾ ಮಣಿಗಳಿಂದ ಈ ಸಭಾ ಮಂಡಪವು ಅಲಂಕೃತವಾಗಿದೆ. ಇವರಂನು ಆನಂದ ಪಡಿಸುವದಕ್ಕೋಸ್ಕರವಾಗಿ ಸರಸ ನಾಟಕವಂನು ಆಲೋಚಿಸಿರುತ್ತೇನೆ. ಅದ್ದರಿಂದ ಕೋಮಲ ಕಂಠದ ನೀನು ಮೊದಲು ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿ ಗಾಯನ ಮಾಡು. ಅಂದರೆ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಲಿಕ್ಕೆ ನೆಟ್ಟಗಾಗುವುದು. "[೩೫]

ಶಾಂತಕವಿಗಳು *ಉಷಾಹರಣ* ನಾಟಕವನ್ನು ಒಟ್ಟು ೫ ಅಂಕಗಳಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸೂತ್ರಧಾರ ನಟಿ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದರೆಂದರೆ ಮತ್ತೆ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಅವರ ಪ್ರವೇಶವಿಲ್ಲ. ಇಡೀ ಅಖ್ಯಾನವನ್ನು ನಾಟಕೀಯ ಓಟಕ್ಕೆ ಭಂಗಬರದಂತೆ

---

೩೪. ಉಲ್ಲೇಖಿತ, ವೆಂಕಟೇಶ ಸಾಂಗ್ಲಿ, ಶಾಂತಕವಿ. ಐ.ಬಿ.ಎಚ್ ಪ್ರಕಾಶನ ಬೆಂಗಳೂರು. ೧೯೭೨, ಪು.೩೩,೩೪.

೩೫. ಪೂರ್ವೋಕ್ತ ಪು.೧.೨.

ಅವರು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಥನ ಕ್ರಮದ ಅಟ್ಟದಾಟಗಳ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ನಾಟಕೀಯ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಥೆಯನ್ನು ಅವರು ಮುಂದುವರೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಪಾತ್ರಗಳೂ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗಿ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆಯಾಗಿದೆ.

ಉಷಾಹರಣ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಬಾಣಾಸುರ ಹಾಗೂ ಕೃಷ್ಣನ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾದರೂ ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಬಾಣಾಸುರನ ಮಗಳಾದ ಉಷೆ ಹಾಗೂ ಕೃಷ್ಣನ ಮೊಮ್ಮಗನಾದ ಅನಿರುದ್ಧ ರ ಪ್ರಣಯ ವಿವಾಹಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇಡೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವೀರರಸ ನಿಮಿತ್ತ ಮಾತ್ರ, ಶೃಂಗಾರರಸವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದೆ. ಬಹುಷಃ ಶೃಂಗಾರ ರಸವೇ ರಾಜರಸವೆಂಬ ರೂಢಿಯನ್ನು ಅವರು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಅವರಿಗೆ ತ್ವರಿತವಾಗಿ ಜನರನ್ನು ತಮ್ಮ ಹೊಸ ರಂಗ ಭೂಮಿಯತ್ತ ಸೆಳೆಯ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ರಂಜನೆಯನ್ನು ನೀಡುವ ಶೃಂಗಾರ ರಸವೇ ಅವರ ಹೆಚ್ಚಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ -

ಅನಿರುದ್ಧ :- ...... ಅಹಹಾ । ಏನು ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರತಿಮಾ ಇದು
ಈ ನೇತ್ರಕಟಾಕ್ಷದ ಹೊಳಪು, ಈ ಕಪೋಲದ ಕಾಂತಿ,
ಈ ಬಿಂಬಾಧರದರಾಗ, ಈ ದಂತ ಪಂಕ್ತಿಗಳ ಶೋಭಾ,
ಈ ಕಂಬುಕಠದ ಮೋಟ, ಈ ಬಾವುವಲ್ಲರಿಯ ನುಣುಪು,
ಈ ವೃತ್ತ ಕುಚದ ಬಂಧುರ್ಯ, ಈ ಸುಂದರ ಕಟಿಕ,
ಸೂಕ್ಷ್ಮತ್ವ, ಈ ತರುಣ ಪಲ್ಲವಕ್ಕೆ ಸಂನಿಭವಾದ
ಚರಣಗಳ ವಿಸ್ತಾರ, ಇನ್ನು ಈ ನಿಲ್ಲುವ ಧೀಟು, ಈ
ಶರಗು ಹೊದ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ವೈಯ್ಯಾರ, ಈ ಮುರುಕು
ಈ ಮುರವತ್ತು, ಮುಂತಾದವುಗಳಂನು ನೋಡುವುದು
ಈ ಎರಡೂ ನೇತ್ರಧಾರಣಮಾಡಿದ ಅನಿರುದ್ಧನಿಂದ
ಅಸಾಧ್ಯವು"[೩೬]

ಎಂದು ಉಷೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲೇ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಡು ಭಾಷೆಯ ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನು ಬಳಸಿ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಆಖ್ಯಾನವನ್ನು ವಾಸ್ತವಗೊಳಿಸುವುದು. ಇಲ್ಲಿ 'ಮುರುಕು', 'ಮುರವತ್ತು' ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಶೈಲೀಕೃತ ಅನ್ನಿಸಿದರೂ ಅದು ದೊಡ್ಡಾಟದ ರೀತಿಯದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಉಷಾಹರಣ ನಾಟಕದ ಈ ಭಾಗ ಗಮನಿಸಿ :

---

೩೬. ಅದೇ, ಪು.೫೯.

ಪಾರ್ವತಿ : ಪ್ರಿಯೆ ಬಾಲಕಿ ಎಂಥಾ ಹುಚ್ಚಿಯೇ ನೀನು । ಯಾಕೆಂದರೆ ನಾನು ವರ ಪ್ರಧಾನ ಮಾಡಿದ ಕೂಡಲೇ ಅವನು ಎಂಥವನು ಎಂದು ಚಿಂತಿಸುತ್ತಿ ? ಇದು ನನಗೆ ವಿದಿತವಾಯಿತು. ಪ್ರಿಯ ಕಿಂಕರಣೇ । ಚಿಂತಿಸಬೇಡ ಇದೇ ವೈಶಾಕಶುದ್ಧ ದ್ವಾದಶಿ ದಿವಸ ಪುರುಷನು ಬರುವನು ಮತ್ತು ಅವನೇ ನಿನ್ನ ಪ್ರಾಣ ದೊಡೆಯನಾಗುವವನು ಚದುರೇ । ಈ ನನ್ನ ವಚನವನ್ನು ಪದರಿಗೆ ಗಂಟು ಹಾಕಿಕೋ ನಡಿ! ವೇಳೆ ಆಯಿತು.[೩೭]

ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವ ಇನ್ನೂ ಇವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಆಗಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಪದ್ಯಗಳ ಬಳಕೆ ಕಡಿಮೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಪಠ್ಯದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಿದ ಗದ್ಯ ಬರವಣಿಗೆಯೇ ಆಗ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರಧಾನ ಆಶಯವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ 'ಗದ್ಯ' ಯಾವರೀತಿ ಬಳಕೆಯಾಗಬೇಕೆಂಬ ಒಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನು ಶಾಂತಕವಿಗಳು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಇಡೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ೧೨ ಪದ್ಯಗಳು ಮಾತ್ರ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಮುಂದೆ ಬಂದ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಅಥವಾ ಶೇಷಗಿರರಾಯರ *ಶಾಕುಂತಲ* ಕೃತಿಗೆ ಹೆಲಿಸಿದರೆ ಈ ಸಂಖ್ಯೆ ತೀರಾ ಕಡಿಮೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು.

(ರಾಗ-ದ್ವಿಜಾವಂತಿ, ತಾಳ- ಆದಿ)

ಮಧುಮಾಸದ ಸಂ । ಪದವನು ನೋಡಿದ್ಯಾ । ವದನ ವಿಜಿತ ವಿಧುಮಂಡಲೆ ।।ಪಲ್ಲ।।

(ರಾಗ-ಅರಭಿ ಶ್ರೀ ರಾಗಗಳಿಂದ ಅಂದರೂ ಸರಸವಾಗುವುದು.)

ಅಭಿವಂದನಮ್ ಪದಕೆ ಪರಮೇಶ್ವರ ।।ಪಲ್ಲ।।

(ಛಿ ದುರಾತ್ಮಾ ನಡಿ ನಡಿ ಎಂಬ ರಾಧಾ ಕೃಷ್ಣ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಪದದಂತೆ)

ಮುರ್ಖಾ।ಛಿ।ದುಷ್ಟಾ। ನಡಿ ।।ಪಲ್ಲ।।

(ಧಾಟಿ- ಪಂಜಾಬಿ ಹಾಗೆ)

ಸರಸಿಜ ವದನೇ - ಕರತಾ ಕಾಂತನ । ತ್ವರಿತದಿ ಬೇಡಿದುದೀಯುವನೇ ।।ಪಲ್ಲ।। [೩೮]

ಪ್ರಸ್ತುತ ನಾಟಕದ ಪದಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಹೇಗೆ ಆಗುತ್ತಿತ್ತೆಂಬುದು ಕೂತೂಹಲದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಬಹುಷಃ ಆಗ ಕೀರ್ತನದ ಪ್ರಭಾವ ಇದ್ದುದರಿಂದ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಶೈಲಿಯ ಸಂಗೀತ ಹೆಚ್ಚುಪ್ರಚಲಿತದಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೇ

---

೩೭. ಅದೇ, ಪು.೩೫ ('ಚದುರೆ', 'ಪದರಿಗೆ' ವೇಳೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಶಬ್ದ ಪ್ರಯೋಗ ಗಮನಿಸಿ)

೩೮. ಅದೇ, ಪು.೫,೨೧,೨೪,೨೭,೪೫ (ಪ್ರಸ್ತುತ ಮೂರನೆಯ ಆವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಪದಗಳು ಒಂದನೇ ಆವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಕೆಲವೊಂದು ವಿಸ್ತರಿಸಲಾಗಿದೆ ಎಂದು ಈ ಆವೃತ್ತಿಯ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಶಾಂತ ಕವಿಗಳೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ

ಗಮಕ ಶೈಲಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಪ್ರಚಲಿತವಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಮತ್ತು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಗಾರರು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಇರುತ್ತಿರಬಹುದು. ಮುಂದೆ ಬರುಬರುತ್ತಾ ನಟರೇ ಹಾಡುವ ರೂಢಿ ಬಂದಿರಬೇಕು.

ಶಾಂತ ಕವಿಗಳ ಜನರಂಜನೆಯ ದೃಷ್ಟಿ ಸದಾ ಜಾಗೃತವಾದುದು. ಪ್ರಸ್ತುತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವರು ಮಾಡಿದ ಅತಃಶೀಲ ಬಹಿಃಶೀಲ ಎಂಬ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ 'ಹಾಸ್ಯ' ಎಂಬ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಬೇರುಗಳು ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಪ್ರಥಮ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇವೆ. ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಂಭಾಷಿಸುವುದು ಈ ರೀತಿ :

ಅಂತಃಶೀಲ : (ನೇಪತ್ಯದಕಡೆಗೆ ಬಲಗಡೆಯಿಂದ) ನಂನ ದೈವ ಚಲೊದು, ನಂನ ದೈವ ಚೊಲೊದು (ಅನ್ನುತ್ತ ಬರುತ್ತಾನೆ)

ಬಹಿಃಶೀಲ : (ನೇಪತ್ಯದ ಎಡಗಡೆಯಿಂದ) ನಂನ ದೈವ ಚಲೊದು, ನಂನ ದೈವ ಚೊಲೊದು (ಅನ್ನುತ್ತ ಬರುತ್ತಾನೆ)

ಅಂ : ಇದೇನು? ನಾನು ಅಂದ ಹಾಗೆ ಅನ್ನುತ್ತ ಬರುತ್ತಾನಲ್ಲ ಇವನು ಯಾರು ? (ಎಂದು ಬಹಿಃಶೀಲನನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ)

ಬ : ಇದೇನು? ನಾನು ಅಂದ ಹಾಗೆ ಅನ್ನುತ್ತ ಬರುತ್ತಾನಲ್ಲ ಇವನು ಯಾರು ? (ಎಂದು ಅಂತಃಶೀಲನನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ)

(ಪರಸ್ಪರ ಗುರ್ತು ಹತ್ತಿದ್ದರಿಂದ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೇಮಾಲಿಂಗನವನ್ನು ಕೊಡುವರು ಅನಂತರ)

ಅಂ: ಮಿತ್ರಾ ! ನೀನು ಏನೇನೋ ಅನ್ನುತ್ತಾ ಬಂದೆಯಲ್ಲಾ ? ಅದೇನು? ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಅನ್ನು

ಬ: ಗೆಳೆಯಾ ! ನೀನು ಏನೋ ಅನ್ನುತ್ತಾ ಬಂದೆಯಲ್ಲಾ ? ಅದೇನು? ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಅನ್ನು

ಅಂ: ನೀನು ಮೊದಲು ಅನ್ನು

ಬ: ನೀನು ಮೊದಲು ಅನ್ನು

ಅಂ : ನೀನು ಮೊದಲು ಅನ್ನು

ಬ: ನೀನು ಮೊದಲು ಅನ್ನು [೩೯]

೩೯. ಅದೇ. ಪು.೬೫

ಈ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸ ಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ವಾಚಿಕ ಮತ್ತು ಆಂಗಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಹೀಗಾಗುವುದರಿಂದ ಹಾಸ್ಯ ರಂಗದಮೇಲೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಇದು ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಯ ಒಂದು ತತ್ವ ಶಾಂತ ಕವಿಗಳು ಅಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬ ವಿಷಯ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ಶಾಂತಕವಿಗಳ ನಾಟಕಗಳು ಹೇಗೆ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಿಗುವ ಮಾಹಿತಿಗಳು ಅಲ್ಪ ೧೮೭೭ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯಾವ ರಂಗ ಮಂದಿರಗಳೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಬಹುಷಃ ತತ್ಕಾಲಿಕ ಚಪ್ಪರವನ್ನೂ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟು ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆ ಶಾಂತಕವಿಗಳ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ವೃತ್ತಿಪರ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ನಟರಿಗೆ ಸಂಬಳ ಕೊಡುವ ರೂಢಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಕೆಲ ರಂಗಾಸಕ್ತರೇ ಹೂಡಿಕೊಂಡ ಚಟುವಟಿಕೆ ಇದು .ಆದರೆ ಕೆಲ ರಂಗ ಪರಿಕರ ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆ (ಪರದೆ ಇತ್ಯಾದಿ) ಹೊಂದಿರಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಎರಡು ಲಕ್ಷಣಗಳಾದ ಟಿಕೆಟ್ ಕೊಂಡು ನಾಟಕ ನೋಡುವ ಪದ್ಧತಿ ಹಾಗೂ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಆಗಲೇ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದವು. ಟಿಕೆಟ್ ಕೊಂಡು ನಾಟಕ ನೋಡುವ ಪದ್ಧತಿಯಿಂದ ಅದರ ಸಂಘಟನೆ ನಿರ್ವಹಣೆ ಇತರ ಬಾಹ್ಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾದವು. ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಕಲ್ಪನೆಯಂತೆ ರಂಗ ಪ್ರಸ್ತುತಿ ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆ ಹೀಗೆ ಇಡೀ ನಮ್ಮ ಪಾರಂಪರಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸಿಬಿಟ್ಟಿತು. ಶಾಂತಕವಿಗಳ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಉದ್ದೇಶ ನೀತಿ ಬೋಧನೆಯೇ ಆಗಿತ್ತು ಆದರೆ ಅದರ ಪ್ರಸ್ತುತಿ ಮಾತ್ರ ಬೇರೆ ಆಯಿತು. ಶಾಂತಕವಿಗಳ ರಂಗ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ರೀತಿ ಇನ್ನೂ ನಮ್ಮ ಅಟ್ಟದಾಟಗಳ ಕಥನ ರೀತಿಯಿಂದ ಪೂರ್ಣ ಮುಕ್ತವಾಗಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇಡೀ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಕೂಡಾ ಅದರಿಂದ ದೂರವಾಗಿಲ್ಲ ಅದೇ ಅದರ ಸತ್ವ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಸಿಹಸಿಯಾಗಿ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ವಾಸ್ತವತಾ ವಾದವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ನಡೆಯಿತು. ದೊಡ್ಡಾಟದ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಆರಂಭವಾದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನಂತರ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಮುಂದೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಹುಬೇಗ ಸೂತ್ರಧಾರ ಮಾಯವಾದ. ನೇರ ನಾಟಕೀಯ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಪ್ರವೇಶ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು.

ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ ವೀರನಾರಾಯಣ ಪ್ರಾಸಾಗಿಕ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ಬೇರೆ ಪಟ್ಟಣ ಹಳ್ಳಿಗಳಿಗೂ ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡಿತು. ಇದರ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ನರಗುಂದ, ಹಲಸಗಿ ಮುಂತಾದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗ ತಂಡಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇವರೆಲ್ಲಾ ಗುಡಿ ಗುಂಡಾರಗಳ ಆವರಣ ಅಥವಾ ಶ್ರೀಮಂತರ ಮನೆಯ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ರಂಗಮಂಟಪ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಪ್ರವೇಶ ಧನ ಇತ್ಯಾದಿ ಸೌಕರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ. ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲೇ ರಂಗಮಂದಿರದ ಆವರಣ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಮುಂದೆ ಬಹುಬೇಗ ಬಟ್ಟೆ

ಬಿಡಾರಗಳು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದವು. ಟ್ರಾನ್ಸಪರ್ ಸೀನುಗಳನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ' ವಾಸ್ತವ' ಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೂ ನಡೆದವು.

ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಪ್ರಥಮ **ಕೃತಿ** ***ಉಷಾಹರಣ*** ನಾಟಕದಲ್ಲೇ ಆ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿವರಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. "ಸುದರ್ಶನವೂ ಬಾಣಾಸುರನ ಭುಜಗಳನ್ನು ನಿರವಕಾಶದಿಂದ ಕೊರೆದು ಕೊರೆದು ಚೆಲ್ಲತೊಡಗಿತು."[೪೦] ಎಂಬ ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶನಗಳು ಆ ಕಾಲದ ರಂಗ ತಂತ್ರಗಳ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗ್ರಹವೂ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮೂಡಿದ ತಕ್ಷಣ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಕತ್ತಲೆಯ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಬಂಧಿಸಿಟ್ಟು ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನಷ್ಟೇ ಬೆಳಕಿಗೊಡ್ಡುವ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಇಡೀ ನಮ್ಮ ರಂಗ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಬದಲಾಯಿತು. ರಂಗ ಸ್ಥಳದ ಜಗತ್ತು ಬೇರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗ್ರಹದ ಜಗತ್ತು ಬೇರೆ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿತು. ಇದನ್ನು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಜನಪದ ಹಾಗೂ ಶಿಷ್ಟ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೊಂಡಿ ಯೆಂದು ಕರೆದರೂ ಅದರ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆದದ್ದು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ. ಹೀಗೆ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇಡೀ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದ ಈ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾನಾ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಾಂತಕವಿಗಳಿಂದ ಆರಂಭವಾದ ಈ ರಂಗ ಕಲ್ಪನೆ ಯಾವ ರೀತಿ ಬೆಳೆದು ಒಂದು ರಂಗ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ಮುಂದೆ ಚರ್ಚಿಸೋಣ.

---

೪೦. ಪೂರ್ವೋಕ್ತ ಪು.೭೮.

ಅಧ್ಯಾಯ -೬

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ

ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಈ ವರೆಗೆ ಕ್ರಮಿಸಿದ ದಾರಿಯನ್ನು ಆಯಾ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಮೀಕ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಒಟ್ಟೂ ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು(೧೯೦೦-೧೯೩೦ ರ ವರೆಗೆ), ಮಧ್ಯಂತರ (ಹೋರಾಟದ)ಕಾಲದಲ್ಲಿಯ ವೃತ್ತಿ ರಂಗ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು (೧೯೩೦-೧೯೫೦ ರ ವರೆಗೆ) ಮತ್ತು ಬದಲಾದ ದಾರಿ ಅವನತಿಯ ಹಾದಿ : ವ್ಯಾಪಾರಿ ಧೋರಣೆಯ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು (೧೯೫೦ ರಿಂದ ಈ ವರೆಗೆ) ಎಂದು ಮೂರು ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಸಮೀಕ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ.

ವೃತ್ತಿರಂಗ ಹುಟ್ಟಿನಂದಿನಿಂದ ಈ ವರೆಗೆ ನೂರಾರು ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಆಗಿ ಹೋಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ರಂಗ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆಯಾ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಎಂದೆನಿಸುವ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗಿದೆ. ಉಲ್ಲೇಖಿಸದೇ ಇರುವ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಆಯಾ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ರಂಗ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗಿಂತ ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾಗೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ವರೆಗಿನ ಈ ಎಲ್ಲ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಸಂಸ್ಥೆಗಳೂ ಹೊಸದಾಗಿ ಆಗ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಗೇ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಅವುಗಳ ಉದ್ದೇಶ, ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಭಿನ್ನತೆ ಇದೆ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ವ್ಯಾಪಾರಿ ರಂಗಭೂಮಿ (Commercial Theatre) ಎಂದೂ ಕರೆಯುವ ರೂಢಿ ಉಂಟು ಅದೂ ಈಗ್ಗೆ ನಮ್ಮೆದುರಿಗಿರುವ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೇಳಿದ ಅವಸರದ ಮಾತು. 'ವ್ಯಾಪಾರ' ಅದರ ಒಂದು ಮುಖ ಮಾತ್ರ. ತನ್ನ ಪರಿಮಿತಿಯೊಳಗೆ ಕನಿಷ್ಠಪಕ್ಷ ಈ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದೊಳಗಾದರೂ ಅದರ ಸಾಧನೆ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿತ್ತು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ ಸಂಸ್ಥೆ, ಅಥವಾ ವಾಮನರಾಯರ ಸಂಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಶಿರಹಟ್ಟಿ ವೆಂಕೋಬರಾಯರ ಸಂಸ್ಥೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಆ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು 'ಕಲಾತ್ಮಕ' ವಾಗಿ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿದ್ದವು. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವಾದ 'ವ್ಯಾಪಾರ' ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಕೇವಲ ನಿಮಿತ್ತ ಮಾತ್ರ. ಅವರಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನುವುದು ಜೀವನದ ತಪಸ್ಸಾಗಿತ್ತು , ಹಾಗೂ ಅದು ಅವರಿಗೆ ಒಂದು ಗೀಳಾಗಿತ್ತು ಮತ್ತೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಾಳಜಿಯಾಗಿತ್ತು.

ಈ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ನಂತರ ಬಂದ ಮಧ್ಯಕಾಲದ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪ, ಗೋಕಾಕ ಬಸವಣ್ಣಪ್ಪ ಮುಂತಾದ ರಂಗಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಂದ ಈ ಪರಂಪರೆಯ 'ಕಲಾತ್ಮಕತೆ'ಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೋರಾಡಿದರು. ಆದರೆ ಇವರ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ 'ವ್ಯಾಪಾರಿ' ಅಂಶ ಹಲವಾರು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ತನ್ನ ಮೇಲುಗೈ ಸಾಧಿಸ ತೊಡಗಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಿಶ್ರ ಧೋರಣೆ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಇನ್ನು ಮೂರನೇ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಗುಡಗೇರಿ ಕಂಪನಿ, ಕಡಪಟ್ಟಿ ಕಂಪನಿ, ಚಿಂದೋಡಿ ಕಂಪನಿ ಮುಂತಾದ ಕಂಪನಿಗಳ ಕಾಲ ಎಂದರೆ ವ್ಯಾಪಾರಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಾಲ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿದ್ದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಎಂಬುದು ಇವರಿಗೆ ನಿಮಿತ್ತಮಾತ್ರ. ಈಗ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಎಷ್ಟೋ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಅದು ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಈ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ತಮ್ಮ ಉಳಿವಿಗಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳು ಆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವನತಿಯ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳಾಗಿವೆ. ಇವು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪದ ಬಾಹ್ಯ ಅನುಕರಣೆ ಮಾತ್ರ. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು : ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಆಂತರಿಕ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೇ, ಅಂದರೆ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿ ಅನುಸರಿಸಿತು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಅದರ ಯಶಸ್ಸು ಮತ್ತು ಅವನತಿಯು ಅಡಗಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಲು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಈ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಸ್ಥೂಲ ಸಮೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಾಯ ದಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು (ಸುಮಾರು ೧೯೦೦-೧೯೩೦ ರ ವರೆಗೆ)

ಈ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಸ್ಥೆಗಳೆಂದರೆ :

೧. ಶ್ರೀ ಕಾಡಸಿದ್ದೇಶ್ವರ ಪ್ರಾಸಾಧಿಕ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ಕೊಣ್ಣೂರು. (೧೮೯೯-೧೯೨೦) ಮುಖ್ಯಸ್ಥರು : ರಾವ್ ಸಾಹೇಬ್ ಶಿವಮೂರ್ತಿ ಸ್ವಾಮಿ ಕಣಬರಗಿ ಮಠ.

೨. ಮಹಾಲಕ್ಷ್ಮೀ ಪ್ರಾಸಾದಿಕ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ಶಿರಹಟ್ಟಿ. (೧೯೦೩-೧೯೩೬) ಮುಖ್ಯಸ್ಥರು: ಹೆಚ್. ವೆಂಕೋಬರಾಯರು.

೩. ಸ್ತ್ರೀ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ಲಕ್ಷ್ಮೇಶ್ವರ. (೧೯೦೮-೧೯೨೦) ಮುಖ್ಯಸ್ಥರು : ಬಚ್ಚಾಸಾನಿ ದೊಡ್ಡಮನಿ.

೪. ವಿಶ್ವಗುಣಾದರ್ಶ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ಧಾರವಾಡ. (೧೯೧೩- ೧೯೩೪) ಮುಖ್ಯಸ್ಥರು: ವಾಮನ ರಾವ್‌ಮಾಸ್ತರ.

೫. ಶ್ರೀ ದತ್ತಾತ್ರೆಯ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ಗದಗ. (೧೯೧೬-೧೯೪೨) ಮುಖ್ಯಸ್ಥರು :ಸದಾಶಿವರಾವ್ ಗರೂಡ.

೬. ಹಾಲಸಿದ್ದೇಶ್ವರ ಪ್ರಾಸಾದಿಕ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ಹಲಗೇರಿ.(೧೯೧೬-೧೯೪೦) ಮುಖ್ಯಸ್ಥರು :ದೊಡ್ಡ ಜಟ್ಟೆಪ್ಪ ಮತ್ತು ಸಣ್ಣ ಜಟ್ಟೆಪ್ಪ.

೭. ಚಿಕ್ಕೋಡಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ಚಿಕ್ಕೋಡಿ. ಮುಖ್ಯಸ್ಥರು : ಶಿವಲಿಂಗ ಸ್ವಾಮಿಗಳು.(ಸುಮಾರು ೧೯೦೮-?)

ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಮಂಡಳಿಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.

ಶಾಂತಕವಿಗಳಿಂದ ಆರಂಭವಾದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆ ಗದುಗಿನ ವೀರನಾರಾಯಣ ಪ್ರಾಸಾದಿಕ ಮಂಡಳಿಯಿಂದ ೧೮೯೦ ರ ದಶಕದ ವರೆಗೆ ಮುಂದುವರೆಯಿತು. ಶಾಂತಕವಿಗಳೇ ಈ ಮಂಡಳಿಗಾಗಿ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಆಡಿಸಿದರು. ತಂಡ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿಯೂ ಇವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿತು. ಇದೇ ತಂಡ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಲವಾರು ಪಟ್ಟಣ ಹಳ್ಳಿಗಳಿಗೆ ಭೇಟಿ ನೀಡಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಟ್ಟಿತು. ಇದರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಹಲವಾರು ತಂಡಗಳು ಆಗಾಗ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಅಲ್ಪಕಾಲದಲ್ಲೇ ಮರೆಯಾದವು. ಆದರೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಈ ಹೊಸ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಜನ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗಿದ್ದರು. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಮರಾಠಿ ಕಂಪನಿಗಳು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ಎಲ್ಲದರ ಪ್ರಭಾವದ ಮೂಲಕ ಆಗಾಗ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ರಂಗಾಸಕ್ತರ ತಂಡಗಳು ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿದವು. ಬದಲಾದ ಉದ್ಯೋಗದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಟನೆಯನ್ನು ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಈ ವರ್ಗದ ಜನರಿಗೆ ಗೋಚರಿಸ ತೊಡಗಿದವು. ಅದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ ಎಂಬಂತೆ ಮರಾಠಿ, ಪಾರ್ಸಿ, ವೃತ್ತಿರಂಗತಂಡಗಳೂ ಅವರ ಎದುರಿಗೆ ಇದ್ದವು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ರಂಗಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಲು ಧೈರ್ಯಬಂದದ್ದು ಮರಾಠಿಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ ನಂತರವೇ.

೧೮೮೦ ರಲ್ಲಿ ಅಣ್ಣಾ ಸಾಹೇಬ್ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರರಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೂ ದಾಳಿಯಿಟ್ಟಿತು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಮಹತ್ವದ ಬದಲಾವಣೆ. ಇದರ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನತೆ ಆತನಕ ಸ್ಥಗಿತಗೊಂಡ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ಈ ಶತಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಯಶಸ್ವೀ ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವಾಗಿ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿದರು. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ವೃತ್ತಿರಂಗತಂಡಗಳ ಪಾತ್ರ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಈ ತಂಡಗಳು ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯೋಗಗಳೇ ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದುತ್ತ ನಡೆದವು. ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಇವರ ತಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಪಳಗಿದವರೇ ಹೊನ ಹೊಸ ತಂಡಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿದರು. ಈ ಎಲ್ಲ ತಂಡಗಳೂ ಒಂದಿಲ್ಲಾ ಒಂದು ರೀತಿ ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದವುಗಳೇ, ಆದರೆ ಅವು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿದವು. ಧೈರ್ಯದಿಂದ ಈ ತಂಡಗಳು ರಂಗ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲೇ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸದಿದ್ದರೆ ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಈ ಶತಮಾನದ ಇನ್ನೂ ಒಂದೆರಡು ದಶಕಗಳ ವರೆಗೆ ಮುಂದುವರೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈ ತಂಡಗಳ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಕಲಾ ಸೇವೆಯಿಂದ ಬಹುಬೇಗ ಕನ್ನಡ ನೆಲದಿಂದ ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳು ಮರೆಯಾದವು. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ನಾಟಕವನ್ನು ಒಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿದವರೆಂದರೆ ಶಿವಮೂರ್ತಿ ಸ್ವಾಮಿ ಕಣಬರಗಿಮಠ ಎಂಬುವವರು. ಇವರು ತಾವು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ಕಾಡ ಸಿದ್ದೇಶ್ವರ ನಾಟಕಮಂಡಳಿಯಿಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಇನ್ನಿಲ್ಲದ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟರು.

ಕೊಣ್ಣೂರಕರರ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನವೀನ ರಂಗತಂತ್ರಗಳು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದವು. ಅವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬಾಬುರಾವ್ ದೇಸಾಯಿಯವರು ಈ ರೀತಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ :

> ಸುಮಾರು ೬೦ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆಯೆ ಇಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತಿರುವ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಚಾರವಾಗಿ ವೈಚಾರಿಕರು ಪಡುತ್ತಿರುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಎಲ್ಲವೂ ಆವಾಗಲೇ ಆ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಸ್ತ್ರೀ ಭೂಮಿಕೆಗಾಗಿ ಸ್ತ್ರೀಯರೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದುದು, ವಿದ್ಯುತೀಕರಣ ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆ, ಟ್ರಾನ್ಸಫರ್ ಸೀನ್‌ಗಳು ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿರುವಂತೆಯ ಬಿಂಬಿಸುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ, ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಷಯಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಅವರು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಕಾರ್ಯಗತ ಮಾಡಿದ್ದರು. [೧]

ಕೊಣ್ಣೂರಕರ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಎಚ್.ಕೆ.ರಂಗನಾಥ ಈ ರೀತಿ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ :

> .... ಇದಲ್ಲದೇ, ಅನೇಕ ಅತ್ಯಾಧುನಿಕವಾದ ಸೌಕರ್ಯಗಳನ್ನು ರಂಗಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ಕೊಣ್ಣೂರಕರ ಅವರಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕು. 'ತಿರುಗುರಂಗಮಂಚ'ವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ, ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳ ಬದಲಾವಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ವವಾದ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಅವರು ಗಳಿಸಿದರು. ಅವರ ಮಂಡಳಿಯ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದ ***ಶನಿಪ್ರಭಾವ*** ದಲ್ಲಿ ತಿರುಗುರಂಗಮಂಚದ ನೆರವಿನಿಂದ ಕ್ಷಣಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ವಿಜ್ರಂಭಣೆಯ ಆಸ್ಥಾನದ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ದಟ್ಟವಾದ ಗೊಂಡಾರಣ್ಯಕ್ಕೆ ಪರಿವರ್ತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಮಾಯಕಟ್ಟಿದಂತಾಯಿತು. ರಾಜಾ ವಿಕ್ರಮನನ್ನು ಆತನ ಆಸ್ಥಾನದಿಂದ ಒಮ್ಮೆಲೇ ದೂರದ ಗೊಂಡಾರಣ್ಯಕ್ಕೆ ತಂದ ಮಾಯಾ ಕುದುರೆಯ ಪವಾಡವನ್ನು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ ಸಾಧಿಸಿ ತೋರಿ, ಕ್ಷಣಕಾಲ ರಂಗದ ದೀಪ ಆರಿ ಹೊತ್ತುವುದರೊಳಗಾಗಿ, ಆಗಿಹೋದ ದೃಶ್ಯ ಜೋಡಣೆಯ ಬದಲಾವಣೆಯಿಂದಾಗಿ ಹಳೆಯ ಜನ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವೇ ನಂಬದಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. [೨]

ಈ ಎರಡೂ ದಾಖಲೆಗಳು ಬದಲಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ ಅಂಶಗಳತ್ತ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಭ್ರಮೆ (Illusion) ಹುಟ್ಟಿಸುವ ರಂಗ ತಂತ್ರಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಸದಾಕಾಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತಾನು ನೋಡುತ್ತಿರುವುದು ನಾಟಕ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯಿರುತ್ತಿತ್ತು. ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ 'ಸತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ

---

೧. ಬಾಬುರಾವ ದೇಸಾಯಿ, *ರಾವ ಸಾಹೇಬ ಶಿವಮೂರ್ತಿ ಸ್ವಾಮಿ ಕಣಬರಗಿಮಠ*, ವೀರಶೈವ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಗದಗ, ೧೯೮೯, ಪುಟ ೩.

೨. ಡಾ. ಎಚ್. ಕೆ. ರಂಗನಾಥ, *ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ*, ಸುರುಚಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೮, ಪುಟ ೧೩೮.

ಅಥವಾ ಮಾಯಾ ಸೃಷ್ಟಿಯ' ಪ್ರಯತ್ನ ಆರಂಭದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ವರವಾಗಿದ್ದರೂ ಮುಂದೆ ಅದೇ ಶಾಪವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ. (ಈ ಬಗ್ಗೆ ಮುಂದೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಯೋಗಾಂಗಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ವಿವರವಾಗಿ ಗಮನಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.)

ಕಣಬರಗಿಮಠ ಅವರಿಗೆ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳು ಆದಷ್ಟು ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದರ ಕಡೆಗೆ ಆಸಕ್ತಿಯಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅವರೇ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸ್ತ್ರೀಯರೇ ಹಾಕಿದರೆ ಉತ್ತಮ ಎಂದು ತಿಳಿದು ಎಲ್ಲುಬಾಯಿ ಗುಳೇದಗುಡ್ಡ ಎಂಬಾಕೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಮಂಡಳಿಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡರು. ಕಂಪನಿ ಕಟ್ಟುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಕಣಬರಗಿಮಠ ಅವರು ಗೋಕಾಕ್ ಮಿಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ನೌಕರರಾಗಿದ್ದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಬ್ರಿಟೀಷರ ದಕ್ಷ ಆಡಳಿತದ ಅನುಭವ ಅವರಿಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಕಂಪನಿಯನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ನಡೆಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. 'ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಬಳಕೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದದ್ದು ಇವರಿಂದಲೆ' [೩]

ಕಣಬರಗಿಮಠ ಅವರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ***ಚಂದ್ರಹಾಸ, ದಿವ್ಯಸುಂದರಿ, ಸೌಭದ್ರಾ, ಶಾರದಾ, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ವಿರಾಟಪರ್ವ*** ಅಥವಾ ***ಕೀಚಕ ವಧ, ಮಹಾತ್ಮಾ ಬಸವೇಶ್ವರ, ಶನಿಪ್ರಭಾವ, ತುಕಾರಾಮ, ಮನೋವಿಜಯ,*** ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದರಲ್ಲಿ ***ಶಾರದಾ, ಸೌಭದ್ರ*** ನಾಟಕಗಳು ಮರಾಠಿಯ ಲೇಖಕ ದೇವಳವರ ಅನುವಾದಗಳು. ಕಣಬರಗಿಮಠ ಅವರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ***ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ*** ವನ್ನೂ ಆಡಿದ್ದಾರೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ***ಶಾಕುಂತಲ***ಕ್ಕಿಂತ ***ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ*** ಕಂಪನಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಿದೆ. ಕಂಪನಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬೇಕಾದ ರಂಜನೀಯ ಅಂಶಗಳು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೇರಳವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಆಗಿನ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಕಂಪನಿಯವರಾಡುತ್ತಿದ್ದ ***ಮನೋವಿಜಯ*** ಎಂಬ ನಾಟಕ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು .ಈ ಕೃತಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ದೊಡ್ಡಾಟಕ್ಕೆ ಹೋಯಿತೋ ಅಥವಾ ದೊಡ್ಡಾಟದಿಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬಂದಿತೋ ಎಂಬುದು ಇನ್ನೂ ಬಗೆಹರಿಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಭಾರತೀಯರ ನೀತಿಸಂಹಿತೆಯಂತಿರುವ ***ಜ್ಞಾನಸಿಂಧು***ವಿನ ರಂಗರೂಪವಿದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಅಮೂರ್ತ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಇವೆ. ಅಂದರೆ ಕಾಮ (ಕಾಮಲತೆ), ಮನಸ್ಸು (ಮನೋರಾಜ) ಮೋಹ (ಮೋಹಸೇನ) ಭಕ್ತಿ (ಭಕ್ತಿದೇವಿ), ವೈರಾಗ್ಯ, ದಮನ ಇತ್ಯಾದಿ ಅಮೂರ್ತ ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವಗಳೇ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಮನೋವಿಜಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಯುರೋಪಿನ ಮಧ್ಯಯುಗದ 'ಕ್ರಾನಿಕಲ್, ಮಿಸ್ಟ್ರೀ ಮಿರೆಕಲ್ ನಾಟಕಗಳ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿನವರು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ***ಎವ್‌ರಿಮ್ಯಾನ್*** ಎಂಬ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಆಗ ತುಂಬಾ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ***ಎವ್‌ರಿಮ್ಯಾನ್*** ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಮಾನವನ ಅಮೂರ್ತ ಸ್ವಭಾವಗಳು ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಬರುತ್ತವೆ. ***ಮನೋವಿಜಯ*** ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಭ್ರಮೆಗೆ ಅತಿರೇಕವಾದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ

---

೩. ಮೂರುನೂರು ರೂಪಾಯಿಕೊಟ್ಟು ದೊಡ್ಡ ಪ್ಯಾರಿಸ್ ರೀಡ್ಸ್ ಇರುವ ಕಾಲ್ಪೇಟಿಯನ್ನು ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಖರೀದಿಸಿದರು. ಎನ್ಕೆ, ರಂಗತೋರಣ ಮಾಸಪತ್ರಿಕೆ, ಫೆಬ್ರವರಿ ೧೯೯೩, ಸಂಚಿಕೆ ೧೦, ಪುಟ ೩. ಇದನ್ನೂ ಕಣಬರಗಿಮಠ ಅವರ ಡೈರಿಯಿಂದ ಎನ್ಕೆಯವರು ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಅದೇನೆಂದರೆ : 'ಕೊಣ್ಣೂರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ನಟನಾದ ಪಿತಾಂಬರ ಡೊಂಗರೆ ಎಂಬಾತ ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ತನ್ನ ಮೊದಲಿನ ದುಶ್ಚಟಗಳನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ 'ಪಾಯ ಸಾಗರ 'ನೆಂಬ ನಾಮಾಂಕಿತ ಜೈನಧರ್ಮದ ಅನುಯಾಯಿಯಾದನೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.' [೪]

ಕೊಣ್ಣೂರು ಕಂಪನಿಯ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಬಂದವು ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯೆಂದರೆ ಮಹಾತ್ಮಾ ಬಸವೇಶ್ವರ ಎಂಬ ನಾಟಕ. ಆದರೆ ಆಗ ಇನ್ನೂ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಅಳಿದಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿಯೇ ಗ್ರಹಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕವು ಇವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಂಗಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು. ಅದು ದೇವಲ್‌ರವರ *ಶಾರದಾ* ಎಂಬ ಮರಾಠಿ ನಾಟಕದ ಅನುವಾದ. ಪ್ರತಿ ಕ್ಯಾಂಪಿನಲ್ಲಿ ಇವರು ಹೊಸ ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇವರ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟಪ್ರಯೋಗ ಪುಷ್ಪಗುಚ್ಛ. ಅಂದರೆ ತಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಾಟಕಗಳ ಮುಖ್ಯ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದು. ಈ ರೂಢಿಯನ್ನು ಆ ಮುಂದೆ ಬಂದ ಕಂಪನಿಗಳು ಅನುಸರಿಸಿದವು. ಒಟ್ಟು ಕಣಬರಗಿಮಠ ಅವರ ಪ್ರಯೋಗ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸುಸಂಘಟಿತವಾಗಿ ಅದ್ದೂರಿಯಾಗಿ ವೃತ್ತಿಪರವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿತು. ನಟರಿಗೆ ಸಂಬಳಕೊಡುವ ರೂಢಿ ನಿರಂತರವಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಹಲವಾರು ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕಿಂತ ಇದು ತೀರಾ ಭಿನ್ನ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅವರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ತಂದುಕೊಟ್ಟರು. ಅವರು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದು ದೃಶ್ಯವೈಭವವನ್ನೇ. ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲಾಗುತ್ತದೋ ಅದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯವೈಭವದಿಂದ ವಾಸ್ತವೀಕರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಮಾಡಲಾಯಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಇಡೀ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ ವಾಚ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ಯಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

ಶಿರಹಟ್ಟಿ ವೆಂಕೋಬರಾಯರು ಕಟ್ಟಿದ ಮಹಾಲಕ್ಷ್ಮೀ ಪ್ರಾಸಾದಿಕ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ: ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ಆಗ ಹಲವಾರು ಸಾಹಸಗಳನ್ನು ಮಾಡಿತು. *ದಶಾವತಾರ*ದಂತಹ ನಾಟಕದ ಒಂದೇ ಒಂದು ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಆರು ಸಾವಿರ ರೂಪಾಯಿಗಳನ್ನು ವೆಚ್ಚ ಮಾಡಿ ಸೀನರಿಗಳನ್ನು ಬರೆಸಿದ್ದು ಆಗ ಸಾಹಸವೇ ಸರಿ. ವೆಂಕೋಬರಾಯರ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಅವರು ಒಂದೊಂದು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಿದ್ದ ದೃಶ್ಯ ವೈಭವದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಲು ಇದು ಸುಲಭವಾಗಿತ್ತು. ವೆಂಕೋಬರಾಯರಿಗಾಗಲಿ, ಕಣಬರಗಿಮಠರಾಗಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದು ಈ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಹಬ್ಬವನ್ನು ನೀಡುವ ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನೇ; ಅಂದರೆ ಇತರ ರಂಗಾಂಶಗಳಿಗೆ ಅವರು ಗಮನ ಕೊಡಲಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಅವು ಆ ಕಂಪನಿಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾದ

---

೪. ಎನ್ಕೆ, *ರಂಗತೋರಣ*, ಸಂಚಿಕೆ ೧೧, ಮಾರ್ಚ ೧೯೯೩, ಪುಟ ೫.

ಅಂಶಗಳು ಮಾತ್ರ. ಮತ್ತು ಕಣಬರಗಿಮಠರಾಗಲಿ, ವೆಂಕೋಬರಾಯರಾಗಲಿ ಅಂತಹ ಅದ್ಭುತ ನಟರೇನಲ್ಲ ಆದರೆ ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಅನುಕೂಲಸ್ಥರೂ, ವ್ಯವಹಾರ ಚತುರರು ಹಾಗೂ ಪ್ರಭಾವಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಹೀಗಾಗಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ಕಂಪನಿಯನ್ನು ವೈಭವಯುತವಾಗಿ ನಡೆಸಿದರು.

ವೆಂಕೋಬರಾಯರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳ ಪಟ್ಟಿಯೂ ದೊಡ್ಡದು. ಅವರ ಕಂಪನಿ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡಿದೆ. ಅವರು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಿದ್ದುಂಟು. ಇವರ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೂ ಒಂದು ಮರ್ಯಾದೆ ಬಂತು. ಅವರು ಹಲವಾರು ಪಂಡಿತರೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅವರಿಂದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದರು. ಮೈಸೂರು ಆಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾನ್ ತಿರುಮಲೆ ವೆಂಕಟಾಚಾರ್ಯ, ಶ್ರೀ ತೋರಣಗಲ್ಲ ರಾಜೇರಾವ್, ಶ್ರೀ ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಮುಂತಾದ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತ್ಯದ ಕವಿಗಳು ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟರು. ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಎಂಬ ಭೌಗೋಲಿಕ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗದ ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದರು.

ಇವರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳು *ಭೋಜ ಪ್ರಬಂಧ, ಭಕ್ತ ಪ್ರಹ್ಲಾದ, ಅನಸೂಯಾ, ಲಂಕಾದಹನ, ಕೃಷ್ಣಲೀಲಾ, ದಶಾವತಾರ, ಧರ್ಮವೀರ ಸಂಭಾಜಿ, ಶನಿ ಪ್ರಭಾವ, ಪಾರ್ವತೀ ಸತ್ವ ಪರೀಕ್ಷೆ, ರಾಮಾಂಜನೆಯ ಯುದ್ಧ, ಶರಭಾವತಾರ, ಶಿವಲೀಲೆ, ದಿವ್ಯ ಪ್ರೇಮ, ಕಿತ್ತೂರು ಚೆನ್ನಮ್ಮ, ಪದ್ಮಾವತಿ ಪರಿಣಯ, ಇಂದಿರಾ, ಮಿಸ್ ಮಾಧುರಿ, ಯುವತಿ ವಿಜಯ, ವಿವೇಕ ವಿಜಯ, ಬಲಸಿಂಹತಾರಾ* ಇತ್ಯಾದಿ. ವೆಂಕೋಬರಾಯರು ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳಿಗಾಗಿ ಗುಳೇದ ಗುಡ್ಡದ ಶ್ರೀಮತಿ ಹನಮಂತಿಬಾಯಿ, ಲಕ್ಷ್ಮೇಶ್ವರದ ಶ್ರೀಮತಿ ವಜೀರಬಿ ಮುಂತಾದ ನಟಿಯರನ್ನು ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಶ್ರೀ ಲಕ್ಷ್ಮಣರಾವ ಪುರಿ, ಶ್ರೀ ವಾಮನರಾವ್ ಮಾಸ್ತರ ಮುಂತಾದ ಉತ್ತಮ ನಟರೂ ಈ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ದುಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕಾರು ಜನ ಪೇಂಟರರು ನೌಕರಿಗೆ ಇದ್ದರು. ಹೀಗೆ ಇವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಕೆಲಸಗಾರರನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಬೃಹತ್ ಉದ್ಯಮವಾಯಿತು. ಡೇರೆಗಳನ್ನು ಹಾಕಿ ನಾಟಕವಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಂಪನಿಗೆ ಸುಸಜ್ಜಿತ ರಂಗ ನಿರ್ಮಾಣ ಅವಶ್ಯವೆಂದು ತಗಡಿನ ಶೀಟುಗಳನ್ನು, ಚಾಪೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದರು. ವಿದ್ಯುದ್ದೀಪವಂತೂ ಸರಿಯೇ ಸರಿ. ಕಣಬರಗಿಮಠರವರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗಾಗಿ ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಫರ್ ಸೀನರಿಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಪ್ರಚಾರ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಫರ್ ಸೀನುಗಳಿವೆ ಎಂಬುದರ ಪಟ್ಟಿ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಹೀಗೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಇನ್ನಷ್ಟು ಅದ್ದೂರಿಗೊಳಿಸಿದ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ವೆಂಕೋಬರಾಯರಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀ ವಾಮನರಾಯರು ತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಥೆ ವಿಶ್ವಗುಣಾದರ್ಶ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳು ಆಗ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಾದ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ

ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟ ಮಹತ್ವದಿಂದ ಬಂದದ್ದು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಲೇ ಮೂರು ಅಂಶಗಳು ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆದವು. ಅವು ೧. ದೃಶ್ಯವೈಭವ (ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ) ೨. ನಾಟ್ಯಸಂಗೀತ ೩. ನಟಕೇಂದ್ರಿತ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಸಜ್ಜಿಗೆ ಬಹಳ ಸರಳವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಆಧುನಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆಯಿತು. ನಾಟ್ಯ ಸಂಗೀತವಿರಲಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತವು ಭಾಗವತನಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮೇಳದ ರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತಿತ್ತು. ನಟನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಾಧನೆಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಮೇಳದವರು ಪರಂಪರಾನುಗತವಾಗಿ ಆಟದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಕಲಿಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದೊಂದು ಸಾಮೂಹಿಕ ಗಾಯನ. ಅಲ್ಲದೇ ಅಲ್ಲಿಯ ಹಾಡುಗಳೆ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಗಾಯನವೆಂಬುದು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ರಂಗ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ ನಟನಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನಟ ಏನಿದ್ದರೂ ಆ ಹಾಡಿಗೆ ಹಾವಭಾವಗಳ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ . ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಒಬ್ಬನೇ ನಟ ತನ್ನ ವಯ್ಯಕ್ತಿಕ ಸಂಗೀತ ಪರಿಣತಿಯಿಂದ ಹಾಡುವ ರೂಢಿ ಬಂತು. ಆದರೆ ಆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ವಿದ್ವತ್‌ಪೂರ್ಣ ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು. ಒಂದು ರೀತಿ ಇದನ್ನು 'ಲಘು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ' ಅನ್ನಬಹುದು. ಇನ್ನು ನಟನಿಗೆ ಇನ್ನಿಲ್ಲದ ಮಹತ್ವ ಬಂದದ್ದು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೇ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ನಟರ ಅಭಿನಯ ಅನ್ನುವುದನ್ನು ಸಮಷ್ಟಿರೂಪದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲ್ಪಡುವಂತಹದು. ವ್ಯಷ್ಟಿ ಪ್ರತಿಭೆಯ ನಯಗಾರಿಕೆಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲವೂ ವಿಶಾಲವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವಂತಹದು. ವೃತ್ತಿರಂಗಕ್ಕೆ ಇರುವ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನುಕೂಲತೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಯ್ಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಅನುಕೂಲ ಇರುವಂತಹದ್ದು.ಚಿತ್ರಚೌಕಟ್ಟಿನ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಬೆಳಕು ಬಿದ್ದಾಗ ಅಲ್ಲಿಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿವರಗಳು ಕಣ್ಣಿಗೆ ರಾಚುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅಲ್ಲಿರುವ ಇತರ ವಿವರಗಳಂತೆ ನಟನಿಗೂ ಕೂಡಾ ನೋಡುಗರನ್ನು ತನ್ನತ್ತ ಸೆಳೆಯಬಲ್ಲ ಒಂದು ಮಾಂತ್ರಿಕ ಶಕ್ತಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳಬೇಕಾದುದಿಷ್ಟೆ : ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿದ ಮೂರು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಆಗಿನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರು ಒಂದೊಂದು ಅಂಶಕ್ಕೆ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡರು. ಹೀಗೆ ವಾಮನರಾಯರು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದು ನಾಟ್ಯಸಂಗೀತವನ್ನು. ಸ್ವತಃ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಂಠಶ್ರೀ ಪಡೆದ ಗಾಯಕರೂ ಆದ ವಾಮನರಾಯರು ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಂಗೀತ ಪರಿಣಿತರನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡರು.

ವಾಮನರಾಯರು ಮೊದಲು ವೆಂಕೋಬರಾಯರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಮಾಡಿದವರೇ. ಅಲ್ಲಿ ಅವರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಹಾಗೂ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದರು. ವಾಮನರಾಯರು ಸ್ವತಃ ಕಂಪನಿ ಕಟ್ಟಿದಾಗ ಮೊದಮೊದಲು ವೆಂಕೋಬರಾಯರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಪಡೆದ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ವೈಭವಯುತ ದೃಶ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಹೆಸರಾದ

ವೆಂಕೋಬರಾಯರನ್ನು ಮೀರಿಸುವವರು ಆಗ ಯಾರೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ವಾಮನರಾಯರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಳವಡಿಸೀಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದರು. ಇತರ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವಿರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ ಆದರೆ ಅದು ಒಟ್ಟು ಪ್ರಯೋಗದ ಪ್ರಧಾನಧಾರೆಯಾಗಿರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ವಾಮನರಾಯರ ನಾಟಕಗಳ ಟೋನ್ ಸಂಗೀತವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಇವರಿಂದಲೇ ಅದಾಗಲೇ ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದ ನಾಟ್ಯಸಂಗೀತವು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟೂ ಪ್ರಯೋಗದ ಪ್ರಧಾನ ರಂಗಾಂಶವಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಪಡೆಯಿತು. ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತ ಅದಾಗಲೇ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತ್ತು. ಅದರ ಉತ್ತಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆಯುತಿದ್ದುದು ಇವರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿಯೇ. ಇವರ ಗರಡಿಯಲ್ಲಿ ಪಳಗಿದ 'ಮನಸೂರ' ರಂತಹ ಗಾಯಕರು ಮುಂದೆ ಈ ನಾಡಿನ ಖ್ಯಾತ ಗಾಯಕರಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡರು.

ವಾಮನರಾಯರು ತಮ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ನೇರ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ಅವರು ಮರಾಠಿಯ ಆಗಿನ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ರಾ. ಆಗಟೆ (***ಮಹಾನಂದ*** ನಾಟಕ) ಶ್ರೀ ದೇವಲ್ (***ಸಂಶಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ***-ಮೂಲ ***ಸಂಶಯ ಕಲ್ಲೋಳ***- ಇದು ಒಂದು ಇಂಗ್ಲೀಷ ನಾಟಕದ ರೂಪಾಂತರವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ), ಶ್ರೀ ನ.ಚಿ.ಕೇಳಕರ (***ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನಯುದ್ಧ***) , ಶ್ರೀ ಶುಕ್ಲಕೃತ (***ವೀರ ಅಭಿಮನ್ಯು***) ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ಒಟ್ಟು ಇವರ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಸುಕುಮಾರ ಅನ್ನುವಂತವು. ಸರಳ ಮನೆಮಾತು ಅನ್ನಿಸುವ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಶೈಲಿ, ಹಾಸ್ಯ, ಪದ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ 'ಕಾವ್ಯಗುಣ' ಇವು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದವು. ಇದು ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರೇರಣೆಯೂ ಆಗಿದೆ.

ಈಗಾಲೇ ತಿಳಿದಿರುವಂತೆ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಥವಾ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೊಸ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದ ವ್ಯಾಕರಣವಾಗಿ ಬೆಳೆದಂತೆ ಸಂಗೀತ ನಟರಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಬಂತು. ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗ ಕಲೆಗಳಿಗಿಂತ ಈ ರೀತಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಅಭಿನಯ ಯಾವರೀತಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಬೇಕು ಮತ್ತು ಇದರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ನಟ ತನ್ನನ್ನು ಯಾವರೀತಿ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಹೇಗೆ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂವಹನ ಕಲೆಯಾಗಿ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕು ಎಂಬ ಕಾಳಜಿಗಳು ಆರಂಭವಾದವು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವೇ ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆಯಹತ್ತಿತು. ಕಡೆಗೆ ಬರುಬರುತ್ತಾ ಸಂಗೀತ ಬಲ್ಲವನೇ ರಂಗನಟ ಎಂಬ ಅತಿರೇಕಕ್ಕೂ ಹೋಯಿತು. ಈ ಅಪಾಯವನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದವರು ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು. ನಟನೆಯೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶ ಎಂದು ಬಲವಾಗಿ ನಂಬಿದ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗರೆಂದರೆ ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು. ಇವರಿಗೆ ತಮಗಿಂತ ಹಿಂದೆಯಿದ್ದ ಅಥವಾ ತಮ್ಮ ಸಮಕಾಲಿನರಂತೆ ದೃಶ್ಯನಿರ್ಮಿತಿ,ನಾಟ್ಯಸಂಗೀತ ಇವು ಮಾತ್ರ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗವ್ಯಾಕರಣವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಸೃಜನಶೀಲ ಅಭಿನಯವೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜೀವ ಎಂದು ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. 'ಅಭಿನಯ ಕೇಸರಿ' 'ನಾಟಕಾಲಂಕಾರ' ಹೀಗೆ ಒಬ್ಬ

ನಟ ಬಿರುದುಗಳಿಂದ ಪ್ರತಿಮಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲ್ಪಡುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆ ಅಭಿನಯ ಕಲೆಗೆ ಗೌರವ ತಂದುಕೊಟ್ಟರು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಮಿತಿಯಲ್ಲೇ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಇವರು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸುವ ಮಾರ್ಗ ಈಗ ಅನನುಕರಣೀಯ ಅನ್ನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವರು ಅದನ್ನು ಕರಗತ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಕ್ರಮಿಸಿದ ದಾರಿಮಾತ್ರ ಅನುಕರಣೀಯವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಗರೂಡರು ಸ್ವತಃ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದರು. ***ವಿಷಮ ವಿವಾಹ, ಶ್ರೀರಾಮ ಪಾದುಕಾ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ, ಸತ್ಯಸಂಕಲ್ಪ, ಚವತಿಯ ಚಂದ್ರ*** ಹೀಗೆ ಅವರು ಅನೇಕ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಕಟ್ಟಿದ 'ಶ್ರೀ ದತ್ತಾತ್ರೇಯ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ' ಕೇವಲ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡುವ ವೃತ್ತಿರಂಗಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿರದೆ ಅಭಿನಯ ಕಲೆಯ ತರಬೇತಿ ಕೇಂದ್ರವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಗಾಂಧೀ, ತಿಲಕರಂಥ ದೇಶಭಕ್ತರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಗರೂಡರ ಕಂಪನಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕಾಯಕ ಭೂಮಿಯಾಗಿತ್ತು. ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಿದಂದಿನಿಂದ ಹೊಸರೀತಿಯ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದೇ ಇದ್ದವು. ಆ ಮಾರ್ಗದ ಅತ್ಯುತ್ತಮವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದವರು ಗರೂಡರು. ಎಲ್ಲರೂ ಗರೂಡರಂತೆ ಅಭಿನಯಕಾರರಾಗಬೇಕೆಂಬ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ಆಗಿನ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ನಟನಿಗೂ ಇತ್ತು. ಇದು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟನೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಮಿತಿಯೂ ಹೌದು. ಗುರೂಡರ ಗರಡಿಯಲ್ಲಿ ಪಳಗಿದವನಿಗೆ ಆಗ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಾನ್ಯತೆ ಇತ್ತು. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಗರೂಡರದು ಒಂದು ರೀತಿ 'Method acting'. ಪಾತ್ರವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಆ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಾದರೂ ಬದುಕಬೇಕೆಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡರಾದರೂ ರಂಗದಮೇಲೆ ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿ ಮಾಡುವುದನ್ನು ಅವರು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರು ಸಾಭಿನಯ ಗಮಯುಕ್ತವಾಗಿ ಹಾಡಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವ ಕರ್ನಾಟಕೀ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಿದರು. ಅವರು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ರೀತಿ ಕೂಡಾ ಮಾತಿನಂತೆ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಗರೂಡರು ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದು ಮರಾಠಿ ಗದ್ಯನಾಟಕಕಾರರನ್ನು. ಅವರ ಮೇಲೆ ಗದ್ಯನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಮರಾಠಿಯ ಮೇರು ನಟ ಶಾಹೂ ನಗರವಾಸಿ ಗಣಪತರಾವ್ ಅವರ ಪ್ರಭಾವ ಹೆಚ್ಚಾಗಿತ್ತಂತೆ. ಗಣಪತರಾವ್ ಅವರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಗರೂಡರು ಆರೇಳು ತಿಂಗಳ ಇದ್ದರಂತೆ. ಗಣಪತರಾವ್ ಅವರು ಶೇಕ್ಸಪೀಯರನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಆಗಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಟರಾಗಿದ್ದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಶೇಕ್ಸಪೀರಿಯಸ್ ಶೈಲಿ ಅವರಿಂದ ಗರೂಡರಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿದೆ. ಗರೂಡರ ಒಟ್ಟೂ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಅವು ಆಗಿನ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ವಾಸ್ತವತಾವಾದಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದ್ದವು. "ಇವರು ತಾವು ಆಡುವ (ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಬರೆಯುವ) ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. [೫]

---

೫. ***ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ,*** (ಸಂ). ಶ್ರೀರಂಗ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೭, ಪು. ೨೮.

ಗರೂಡರು ಒಂದು ರೀತಿ 'ದುರಂತ' ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಮೇಲುಗೈ ಸಾಧಿಸಿಕೊಟ್ಟರು, ದಶರಥ, ಕಂಸ, ರಾವಣ ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಅವರಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದವು. ಅಲ್ಲದೇ ಅವರದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಮನೋವೃತ್ತಿ. ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಇತರರು ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವರು ಆಡಲಿಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸದನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ತಾವೇ ರಚಿಸಿದರು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಅವು ಉತ್ತಮವಾದ ಕೃತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಗರೂಡರ ಗದ್ಯ ಬಗ್ಗೆ ದೇವುಡು ನರಸಿಂಹ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಈ ರೀತಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾರೆ : " ಶ್ರೀಮಾನ್ ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅವರು ಆಡಿದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚಮ ನಾಯಕ ಇಂದಿಗೂ ರಂಗದಲ್ಲಿದೆ. ಅವರು ಹೇಳಿದ ಒಂದು ಮಾತು ಅವರ ದೊಡ್ಡತನ ತೋರುತ್ತದೆ. " ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಇರುವಂತೆ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಓಟವಿದೆ. ಓಜಸ್ಸಿದೆ, ಯತಿ ಇದೆ, ನಿಯತಿ ಇದೆ ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು."[೬]

ಗರೂಡರು ಬಹಳ ಕಾಲದವರೆಗೆ ತಮ್ಮ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ನಟಿಯರನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಅವರ ವಿರೋಧವಿತ್ತು. ಇದು ಅವರ 'ಮಡಿವಂತಿಯಕೆಯ' ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಕಂಪನಿಯ ಶಿಸ್ತು ಹಾಳಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸಂಘಟನಾತ್ಮಕ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಕೂಡಾ ಆಗಿತ್ತು. ಕೊನೆಗೆ ಆ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಸಡಿಲಿಸಿಕೊಂಡರು.

ದೊಡ್ಡ ಜಟ್ಟೆಪ್ಪಾ ಹಾಗೂ ಸಣ್ಣ ಜಟ್ಟೆಪ್ಪರವರ ಹಲಗೇರಿ ಕಂಪನಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ವದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ. ಇವರು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದರು. ಅಲ್ಲದೇ ಜಟ್ಟೆಪ್ಪಯ್ಯನವರು ತಮ್ಮ ವಿನೂತನ ಹಾಸ್ಯ ಶೈಲಿಯ ನಟನೆಯಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತಮ್ಮತ್ತ ಸೆಳೆದರು. ಇವರು ಐರಣಿ ಕೋಲಶಾಂತಪ್ಪನವರು ಬರೆದ ಸ್ತ್ರೀ, ಬಿ.ಎ. ಎಂಬ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಧುನಿಕತೆ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಅವಾಂತರಗಳನ್ನು ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಭಾರತೀಯತೆಯ, ರಾಷ್ಟ್ರಪ್ರೇಮದ ಆದರ್ಶಮಯ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನೂ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ರೂಢಿಯಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪ್ಯಾಂಟು, ಶರ್ಟು ತೊಟ್ಟು, ಸಹಜವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಜನರು ರೋಮಾಂಚಿತರಾದರು. ಆ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈ ಕಂಪನಿಯ ಸಾಧನೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಯೋಗವೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು.

ಸ್ತ್ರೀಯರೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಚ್ಚಾಸಾನಿಯಂತಹ ಮುಸ್ಲಿಂ ಮಹಿಳೆ ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನು ಒತ್ತಟ್ಟಿಗೆ ಕಲೆಹಾಕಿ 'ಸ್ತ್ರೀ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ' ಯೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ್ದು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಹಸವೇ ಸೈ. ಈ ಕಂಪನಿಯವರು ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ *ಶಾಕುಂತಲ* ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡಲು ಮುಂದಾಗಿದ್ದೊಂದು ವಿಶೇಷ.

---

೬. ದೇವುಡು ನರಸಿಂಹ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, *ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳು - ನಾಟಕ*, ಮೈಸೂರು ಸರ್ಕಾರದ ವಾರ್ತಾ ಇಲಾಖೆ, ನವೆಂಬರ್ ೧, ೧೯೫೭, ಪು.೧೫೮.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕೋಡಿ ಶಿವಲಿಂಗ ಸ್ವಾಮಿಗಳ ಸಾಧನೆಯೂ ಸ್ಮರಣೀಯವಾದದ್ದು. ಅವರು ಸ್ವಂತ ಕಂಪನಿಕಟ್ಟಿ ಯಶಸ್ವಿ ಆದುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹಲವಾರು ಆಸಕ್ತರಿಗೆ ಆಗ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕಲಿಸಿದ್ದಾರೆ ಹಾಗೂ ಕಂಪನಿಗಳನ್ನು ತೆರೆಯಲು ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಶಿಷ್ಯ ಪ್ರಪಂಚವು ದೊಡ್ಡದು. *ಗುರುವಿರಕ್ತರ ಪ್ರಪಂಚ, ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತಾ ನಿವಾರಣೆ, ರಾಣಿ ಕಿತ್ತೂರ ಚನ್ನಮ್ಮ* ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ; ಆಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಟ್ಟು ಈ ಶತಮಾನದ ೪೦ ರ ದಶಕದವರೆಗೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ರಂಗಾಂಶಗಳು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕರಣಗೊಂಡು ಅದರದೇ ಆದ ಪಾಕ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ಸಿದ್ಧವಾಯಿತು. ಉತ್ತರಾದಿ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಜನಪದ ಧಾಟಿ ಮಟ್ಟುಗಳವರೆಗೆ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಧಾಟಿ ಮಟ್ಟುಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ರೂಪ ಪಡೆದುಕೊಂಡವು. ಮುರಗೋಡ ಗಂಗಾಧರಪ್ಪ, ಮೊರಬ ಹನುಮಂತಪ್ಪ, ಹಮ್ಮಿಗಿ ನೀಲಕಂಠಪ್ಪ, ಗಾಡಗೋಳಿ ನೀಲಕಂಠಬುವಾ, ಬಸವರಾಜ ಮನಸೂರ, ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಮನಸೂರ, ಗಂಗೂಬಾಯಿ ಗುಳೇದಗುಡ್ಡ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ರಾರಾಜಿಸಿದರು. ಕಣಬರಗಿಮಠ, ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು, ವೆಂಕೋಬರಾಯರು ವಾಮನರಾಯರು ಮುಂತಾದವರು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಭದ್ರ ಸಂಘಟನೆಯನ್ನೂ ಒಂದು ಶಿಸ್ತನ್ನೂ ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ನಾಟಕ ತಂಡ ಕಟ್ಟುವುದೂ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಕಾಯಕವಾಗಿದ್ದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ. ಈ ಮಹನೀಯರು ಸ್ವತಃ ಕಲೋಪಾಸಕರೂ ಆಗಿದ್ದರಿಂದ ಇವರು ತಾವು ಕಟ್ಟಿದ ತಂಡದಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಸದಸ್ಯನಿಗೂ ಆ ಸಂಸ್ಕಾರ ನೀಡಿದರು. ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಪ್ರವೃತ್ತಿ: ಅಂದರೆ ಒಂದಿಷ್ಟು ಬಂಡವಾಳ ಹೂಡಿ ಪರಿಣಿತ ಕಲಾಕಾರರನ್ನು ಒತ್ತಟ್ಟಿಗೆ ಕಲೆಹಾಕಿ ವೃತ್ತಿರಂಗತಂಡಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಈಗಿನಂತೆ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಈಗಿನ ವೃತ್ತಿರಂಗ ತಂಡದ ಮಾಲಿಕನಿಗೆ ತಾನು ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಿದನಾಗಿರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಕಂಪನಿ ಕಟ್ಟಲು ಬಂಡವಾಳವಿದ್ದರೆ ಸಾಕು. ಹೂಡಿದ ಬಂಡವಾಳ ತಿರುಗಿ ಬರಲು ಆತ ಆ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಈಗಿನ ಕಂಪನಿಗಳ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ.

ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ತಾಂತ್ರಿಕ ಕಲಾವಿದರೂ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಬೆಳೆದರು. ನಾಟಕ ರಚನೆ ಹಲವಾರು ಸಾಮಾಜಿಕ ಐತಿಹಾಸಿಕ, ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುಗಳಿಂದ ತುಂಬಿ ರಚನಾ ವಿಧಾನ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಹತ್ತಿತು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಬೇಗ ಸೂತ್ರಧಾರ, ನಟಿ ಪದ್ಧತಿ ಮಾಯವಾಯಿತು. ನಾಂದಿ ಗೀತೆಯ ನಂತರ ನೇರ ನಾಟಕ ಆರಂಭವಾಗುವ ರೂಢಿ ಬಂತು. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ಈ ಕಂಪನಿಗಳೇ ಚಾಪೆ, ತಗಡು, ಗುಡಾರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಮುಂದೆ ಇವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೆಲಕಡೆ ಸ್ಥಾಯಿ ರಂಗಮಂದಿರಗಳೂ ನಿರ್ಮಾಣ ಆದವು ಅಂಥವುಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳಗಾಂವಿ, ವಿಜಾಪುರ, ಗದಗ, ದಾರವಾಡ ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ ಈ ಪಟ್ಟಣಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.[2] ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ವ್ಯಾಪಾರದಿಂದಾಗಿ ಈ ಪಟ್ಟಣಗಳೇ ಕಂಪನಿಗಳಿಗೆ ಯಶಸ್ಸಿನ ಕೇಂದ್ರಸ್ಥಳಗಳಾದವು.

---

೨. ಶ್ರೀಪಾದರಾವ್ ಗರೂಡರ ಸಂದರ್ಶನ. ೩೦.೯.೧೯೯೬

ಈ ಕಂಪನಿಗಳೂ ಹೊರ ರಾಜ್ಯಗಳಿಗೂ ಹಾಗೂ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತದ ಅನೇಕ ಪಟ್ಟಣಗಳಿಗೂ ಭೇಟಿನೀಡಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಪರಸ್ಪರ ಪೈಪೋಟಿ ಪ್ರಭಾವವೂ ಆಗಿದ್ದುಂಟು. ಆದರೆ ಒಂದೊಂದು ಕಂಪನಿ ಅದರದೇ ಆದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಸ್ವಂತಿಕೆ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡವು.

ಬರುಬರುತ್ತಾ ಈ ಶತಮಾನದ ಮೂವತ್ತು ನಲವತ್ತರ ದಶಕದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬ್ರಿಟೀಷರ ಆಡಳಿತದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಹೊಸ ಉದ್ಯೋಗ ರೀತಿಯೊಂದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ತಾಲೂಕು, ಜಿಲ್ಲಾ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿ ತ್ವರಿತ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯಹತ್ತಿತು. ಹೊಸ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ದೊರಕುವುದು ವಿರಳವಾಯಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಪಟ್ಟಣ ವಲಸೆಯೂ ಕಾರಣ. ಹೊಸತನಕ್ಕೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡ ಜನತೆಗೆ ಬೇರೆರೀತಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಂಜನೆ ಬೇಕಾಯಿತು. ಈ ಶತಮಾನದ ೩೦ ರ ದಶಕದ ವರೆಗೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಈ ಕಂಪನಿಗಳು ಆ ಕೊರತೆಯನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಟ್ಟವು. ಹೀಗೆ ಈ ಶತಮಾನದ ೩೦ ರ ದಶಕದ ವರೆಗೆ ವಿಜೃಂಭಣೆಯಿಂದ ಜನರ ಮಧ್ಯ ಬದುಕಿದ ಈ ಕಂಪನಿಗಳು ಹಾಗೂ ಇವು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಸೊರಗಿ ಮರೆಯಾಗಹತ್ತಿದುದಕ್ಕೆ ಹಲವಾರು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಕೆಲವೊಂದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸೋಣ.

ಆರ್ಥಿಕ ಭದ್ರತೆ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ತಳಹದಿಯಾದುದರಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಜೀವನದ ನಿರ್ವಹಣೆಗಾಗಿ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ಪೈಪೋಟಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಒಂದೇ ಊರಿನಲ್ಲಿಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಕಂಪನಿ ಸೇರಿದಾಗ ಆದಾಯ ಹಂಚಿ ಹೋಗಿ ಆರ್ಥಿಕ ಮುಗ್ಗಟ್ಟನ್ನು ಎದುರಿಸುವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಪೈಪೋಟಿಯಿಂದ ಅಳಿದ ಕಂಪನಿಗಳೂ ಬಹಳ. ಹಾಗೆ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿ ಉತ್ತಮ ಸಂಗೀತ ಕೂಡಾ ಪೈಪೋಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಒಂದು ಕಂಪನಿಯ ಯಶಸ್ಸಿನಿಂದ ಹತ್ತಾರು ಕಂಪನಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಎದುರಿಸಲೂ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದವು. ನಟಕೇಂದ್ರಿತ, ದೃಶ್ಯಕೇಂದ್ರಿತ, ಸಂಗೀತ ಕೇಂದ್ರಿತವಾದ ನಾಟಕಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಒಂದು ಕಂಪನಿಯ ಉತ್ತಮ ನಟ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಬಳದ ಆಕರ್ಷಣೆಗಾಗಿ ಕಂಪನಿಯಿಂದ ಕಂಪನಿಗೆ ನೆಗೆಯತೊಡಗಿದ. ಕೆಲವೇ ನಟರ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಮೇಲೆ ಜೀವ ಹಿಡಿದಿರುವ ಕಂಪನಿಗಳು ಅಂತಹ ನಟರು ಆ ಕಂಪನಿ ಬಿಟ್ಟರೆಂದರೆ ಅದರ ಆಯುಸ್ಸು ಮುಗಿದಂತೆಯೆ. ಇನ್ನು ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಯಥೇಚ್ಛ ಬಂಡವಾಳ ಹಾಕಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಕೆಲ ಕಂಪನಿಗಳಿಗೆ ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಪೈಪೋಟಿಯನ್ನು ಎದುರಿಸದೇ ಸೊರಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಹಾಗೂ ಈ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿ ಎಲ್ಲ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೇ ಆಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ರಸ್ತಾ, ಜಂಗಲ್, ಅಂತಃಪುರ, ದರ್ಬಾರ್ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಿದ್ಧ ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆಗಳೇ ಆಗ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದವು. ವೈಭವಯುತ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಗೇ ಜನರು ಆಕರ್ಷಿತರಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದೂ ಒಂದು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಭಾಷೆ ಎಂಬ ವಿಷಯಬೇರೆ, ಆ ಬಗ್ಗೆ ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗುವುದು. ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದುದಿಷ್ಟೇ : ವೈಭವಯುತ ದೃಶ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಕಂಪನಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಕೆಲಕಾಲ ಉಳಿದವು. ಇನ್ನು ಕಂಪನಿನಡೆಸುವುದೆಂದರೆ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಹಡಗನ್ನೇ ನಡೆಸಿದಂತೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ನಟ, ತಾಂತ್ರಿಕ ವರ್ಗದವರಿಗೆ ಸಂಬಳ ಕೊಡುವುದು, ಊರಿಂದೂರಿಗೆ ಪ್ರಯಾಣ, ಹೊಸನಾಟಕದ ತಯಾರಿ ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಅವರು

ಟಿಕೇಟಿನಿಂದ ಹಣ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅತಿವೃಷ್ಟಿ, ಅನಾವೃಷ್ಟಿ ಹಾಗೂ ಇನ್ನಿತರ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಹಣ ಸಂಗ್ರಹ ಆಗದಿದ್ದರೆ ಆ ಕಂಪನಿ ಸಾಲ ಸೂಲಗಳಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಮುಚ್ಚುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಒದಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು:ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ಒಂದು ಸಾಮೂಹಿಕ ಆಚರಣೆಯಗುಣ ಈ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನೋ,ದೊಡ್ಡಾಟ,ಪಾರಿಜಾತವನ್ನೋ ಜನರು ಪೋಷಿಸುವುದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸ್ಮೃತಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಇರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ ಅಂದರೆ ಟಿಕೆಟ್ ಕೊಟ್ಟು ನೋಡುವವರು. ಅವರಿಗೆ ಆ ನಿರ್ಧಿಷ್ಟ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ರಂಜನೆ ದೊರಕಿದರೆ ಸಾಕು. ಅದು ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೀತಿ ಆಡುವವರ ನೋಡುಗರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಒಪ್ಪಂದ (Agreement). ನೋಡುವವರು ತೃಪ್ತಿ ಹೊಂದಿದ ಮೇಲೆ ಅವರಿಗೆ ಆ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಗಳಿದ್ದಂತೆ ಆಸಕ್ತಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಪವಾದವೆನ್ನುವಂತೆ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೂ ನಡೆದಿವೆ. ಇನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಜೀವಭಾವನಾಟ್ಯಸಂಗೀತವೂ ಉತ್ತಮ ಸಂಗೀತಗಾರರು ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿರುವವರೆಗೆ ಪ್ರಬುದ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ಸಂಗೀತಗಾರರು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರಾಗಿ ಕಂಪನಿ ಬಿಟ್ಟು ಸಂಗೀತವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಹತ್ತಿದ ಮೇಲೆ ಕಂಪನಿಗಳು ಸಂಗೀತವಿಲ್ಲದೆ ಸೊರಗಿಹೋಗಹತ್ತಿದವು. ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಬಾಹ್ಯ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು.

ಇನ್ನು ಆಂತರಿಕವಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನೆಲೆ ತಪ್ಪಲು ಅದರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೆ ಹಲವಾರು ದೋಷಗಳಿವೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದು ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಹಾಗೂ ಪ್ರತ್ಯಂತರ (ಪರ್ಸಪೆಕ್ಟಿವ್) ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಯನ್ನು. ಇವೆಲ್ಲದರ ಮೂಲಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ರಂಗದಮೇಲೆ ವಾಸ್ತವದಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಮೊದ ಮೊದಲು ಇದೂ ಕೂಡಾ ಇಡೀ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒಂದು ಮಾರ್ಗವಾಗಿತ್ತು. ಬರುಬರುತ್ತ ಅದು ಜಡವಾಗುತ್ತ ನಡೆಯಿತು. ಯಾಂತ್ರಿಕತೆ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತು. ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವಂತ ಮನುಷ್ಯರಿಗಿಂತ ಯಂತ್ರ ತಂತ್ರಗಳೇ ಮೇಲಾದವು. ಈ ರಂಗ ಪ್ರಸ್ತುತಿಗೆ ನೆಲೆ ತಪ್ಪಿದ್ದು ೧೯೩೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ. ಟಾಕಿ ಸಿನೆಮಾಗಳು ಈ ದೇಶಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಟ್ಟನಂತರ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು 'ನೈಜ'ವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಈ ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೆ ಇದೆ. ಹೊಸ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಹೊಸ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಸಿನೇಮಾ ಪ್ರವೇಶದಿಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ನಟರೂ ಅದರತ್ತ ಆಕರ್ಶಿತರಾದರು. ಹೀಗಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಆಗ ಇನ್ನೊಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾಧ್ಯಮದೊಂದಿಗೆ ಪೈಪೋಟಿ ನಡೆಸಬೇಕಾಯಿತು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಇದು ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ತನಗೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿ ಎಂದು ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ದುರಂತವೇ ಸರಿ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿತ್ತು. ಉತ್ತಮನಟರನ್ನೂ ಹೊಂದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಆಗ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಧರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಖಾಡಿಲ್ಕರ, ಕೇಳಕರ್, ಕೋಲ್ಹಟಕರ, ಗಡಗಕರ್, ದೇವಲ್ ಮುಂತಾದ ಆಗಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಾಹಿತಿಗಳು ವೃತ್ತಿರಂಗ

ಭೂಮಿಗಾಗಿಯೇ ಕೃತಿ ರಚಿಸಿಕೊಟ್ಟರು ಹಾಗೂ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಅವುಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ತಂದರು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಏಕೋ ಏನೋ, ನಮ್ಮ ಆಗಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಾಹಿತಿಗಳೆನಿಸಿಕೊಂಡವರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ ಹಾಗೂ ಕೆಲವೊಂದು ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದಿದ್ದರೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಅವುಗಳನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತರುವ ಸಾಹಸವನ್ನು ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಸಾಹತ್ಯಿಕವಾಗಿ ಉತ್ತಮವಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಟ್ಟು, ಆ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಆಗ ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಆ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಾಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗುವುದು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳ ಬೇಕಾದ್ದಿಷ್ಟೆ: ಈ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಿಂದ ೪೦ ರ ದಶಕದವರೆಗೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಈ ಪ್ರದೇಶದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಂಜನೆಯ ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿತ್ತು. ಅದರ ವೈಭವ ಕುಸಿಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಆ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಹೇಗಾದರೂ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಮುಂದಿನ ಒಂದೆರಡು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದ ಕೆಲ ಕಂಪನಿಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ನಡೆದವು. ಆ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮುಂದೆ ಗಮನಿಸೋಣ.

೨. ಮಧ್ಯಂತರ ಕಾಲದ ರಂಗ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು (ಹೋರಾಟದ ಕಾಲ :ಸು ೧೯೩೦ ರಿಂದ ೧೯೫೦ ರ ವರೆಗೆ) **:**

ಮಧ್ಯಂತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಹಲವಾರು. ಈ ಶತಮಾನದ ೩೦ ಹಾಗೂ ೪೦ ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೊಂದೊಮ್ಮೆಲೆ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಮಹಾಪೂರವೇ ಹರಿದು ಬಂತು.. ಈ ಎಲ್ಲ ರಂಗಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಉಚ್ಛ್ರಾಯಕಾಲದಲ್ಲಿಯ ರಂಗ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಎಂಬಂತೆಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರು ಬದಲಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಥವಾ ಹೊಸತನವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಚೇತನ ಅಡಗಿಹೋಗಿದ್ದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚಿದರು. ಇತ್ತ ಪಾರ್ಸಿ ಹಾಗೂ ಹಿಂದಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡವರು, ಆಗ ಹೊಸತಾಗಿ ನುಗ್ಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಿನೇಮಾ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಲಗ್ಗೆ ಇಟ್ಟರು. ಸೋಹರಾಬ್ ಮೋದಿ, ಪೃಥ್ವಿರಾಜಕಪೂರ ಇತ್ಯಾದಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ನಟರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಆಗ ಬದಲಾವಣೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಅವರ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಅವರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆಳವಾಗಿ ಬೇರೂರಿದ್ದರಿಂದ ಅಷ್ಟೊಂದು ಪೂರ್ತಿ ಅವನತಿ ಹೊಂದುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹಾಳಾಗಲಿಲ್ಲ. ಬಾಲಗಂಧರ್ವರಂತಹ ನಟರು ಸಿನೆಮಾ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿಯೂ ಕೈ ಆಡಿಸಿದ್ದರೂ ಮರಾಠಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅವರನ್ನು ಇಷ್ಟಪಟ್ಟದ್ದೂ, ಹಾಗೂ ಈಗಲೂ ಅವರ ಸ್ಮೃತಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ರಾಣಿಯಾಗಿಯೇ. ಅಲ್ಲದೆ ಈಗಾಗಲೇ ತಿಳಿಸಿದಂತೆ ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿಯ ಆಗಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಸಾಹಿತಿಗಳೂ ಪೋಷಿಸಿದರು. ಮತ್ತೂ ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಗ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳೂ ವಿಜೃಂಭಿಸಿದವು. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ *ಏಕಚಪ್ಯಾಲಾ*. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದದ್ದು ಪೌರಾಣಿಕೇತರ ನಾಟಕಗಳೇ.

ಅವು ನಿರೂಪಣೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚು 'ಆಧುನಿಕ' ಆಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಮುಂದೆ ಬಂದ ಆಚಾರ್ಯ 'ಅತ್ರೆ' ಯವರಂಥಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಕೂಡಾ ಹೊಸತನ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರು. ಅವರು ಆಗಿನ ವೃತ್ತಿರಂಗದ ಸತ್ವವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದರು. ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಅವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಡಂಬನೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾದ ಅವಸರದ ಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲ. ಅವರ *ತೋಮ್ಬಿ ನವಟ್, ಪಾಣಗ್ರಹಣ,* ಮಿಉಭಾ *ಆಹೆ* ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳು ಈಗಲೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿವೆ. ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಬೇಗ ಪಾರ್ಸಿ ಮಾದರಿ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಯನ್ನು, ವೈಭವ ಪೂರಿತ ಸೆಟ್‌ಗಳನ್ನೂ, ಟ್ರಿಕ್ ಸೀನ್ಸಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಂಶಗಳಾದ ರಂಗಸಂಗೀತ, ಅಭಿನಯ ಹಾಗೂ ನಾಟಕದ ಕಥಾ ವಸ್ತುಗಳ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಕೊಟ್ಟರು. ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪಂಡಿತರಿಂದ ಪಾಮರರೂ ತೊಡಗಿ ಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಬಂದ 'ಹವ್ಯಾಸಿ (amateur) ರಂಗಭೂಮಿ ಕೂಡಾ ಅಲ್ಲಿಯ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದೆಂದು ಅವರಿಗೆ ಅನ್ನಿಸಲಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದಷ್ಟು ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ-ಹವ್ಯಾಸಿಗಳ ಮಧ್ಯ ಕಂದರವಿಲ್ಲ.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿ ನಟರು ಹಾಗೂ ಮಾಲಕರು ತಮ್ಮ ಒಟ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸತನವನ್ನು ತೋರಿಸಿದರಾದರು, ವಾಸ್ತವದ ಜೊತೆಗೆ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಇವರು ತಮ್ಮ ಪರಿಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಿದರು. ಅವರು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪರಂಪರಾನುಗತವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಇತ್ತು. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ, ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಭಿಮಾನ, ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಭಿಮಾನದ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಅವರ ಒಟ್ಟುರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಜನ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಗರೂಡರು, ವಾಮನರಾಯರು ಮುಂತಾದವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಇಡೀ ತಂಡಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಆ ಕಾಲದ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಗೆ ಪ್ರೇರಕ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದವು. 'ಗರೂಡರು ಎಚ್ಚಮ ನಾಯಕನ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದರೆಂದರೆ ಪಾತ್ರದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕಿಂತ ಗರೂಡರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಆ ಪಾತ್ರದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತಿತ್ತು.'[೮] ಎಂದು ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ನಟನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಆಡಿದ ಮಾತುಗಳು, ಆಗಿನ ನಟನೆಯ ಸ್ವರೂಪದ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಭಾವವೂ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಮುಖವಾದದ್ದು ಎಂಬುದರತ್ತ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಉಚ್ಛ್ರಾಯದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ದದ್ದು ಇಂತಹ ಘನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳೇ.

ಇತ್ತ ಹಳೆ ಮೈಸೂರು ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಪನಿಗಳು ಅಳಿದದ್ದು ವರದಾಚಾರ್ಯ, ಪೀರಸಾಹೇಬರಂತಹ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಹಿಂದೆ ಸರಿದ ಮೇಲೆಯೇ. ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ವಿಷಯ ಸ್ವಲ್ಪ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವೀರಣ್ಣನವರು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾಗಿ ಚತುರರು. ಒಮ್ಮೆ ಸಿನೆಮಾ, ಒಮ್ಮೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೀಗೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಇಲ್ಲಿಂದ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಅವರು ಆರ್ಥಿಕ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಗೂ ಅವರಿಗೆ ಮಹಾರಾಜರಿಂದ

---

೮. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, *ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಂದು-ಇಂದು*, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವ ವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೭೪, ಪುಟ ೨೨.

ಹಿಡಿದು ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತದ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಆರ್ಥಿಕ ಸಹಕಾರವೂ ಇತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಕಂಪನಿಯನ್ನು ಬಹುಕಾಲದವರೆಗೆ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಮತ್ತು ಅವರ ವೈಭವ ಪೂರಿತ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಎದುರಿಗೆ ಒಂದೊಂದು ಸಾರಿ ಸಿನಿಮಾ ಸೆಟ್‌ಗಳೂ ಪೇಲವವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದವು. ಹೀಗಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಇನ್ನೂ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ ನೋಡಲು ಹಾತೊರೆಯುತ್ತಿದ್ದ. ಅಲ್ಲದೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೆಲಕಲಾವಿದರು (ರಾಜಕುಮಾರ, ನಾಗೇಂದ್ರರಾಯರು, ಸುಬ್ಬಯ್ಯನಾಯ್ಡು, ಇತ್ಯಾದಿ) ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ಸಿನಿಮಾ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನೂ ಕರಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಹೀಗಾಗಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಇಮೇಜನ್ನು ಇಲ್ಲಿ, ಇಲ್ಲಿಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಒಂದು ರೀತಿ ಸುಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದರು. ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯೊಂದೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂರೂ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಬದುಕಿದೆ. ಉಚ್ಛ್ರಾಯ, ಹೋರಾಟಗಳ ಹಾದಿಯನ್ನು ತುಳಿದು ವ್ಯಾಪಾರಿ (Commercial) ಆಗುವ ದುರಂತವನ್ನು ಅದೂ ಕಂಡಿದೆ.

೧೯೩೦-೩೫ ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಮುಖ ವೃತ್ತಿರಂಗಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಮುಚ್ಚುತ್ತಾ ಸಾಗಿದವು. ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳಿಗೆ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತದ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯಂಥ ಬಹಳ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಆಶ್ರಯ ಕೊಡುವ ಬೃಹತ್ ಸಂಸ್ಥೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿಯಂತೆ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಕೃಪಾಪೋಷಣೆಯೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಿನಿಮಾ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಳಗಳೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಹತ್ತಿರದ ಪೂಣಾ, ಕೊಲ್ಹಾಪುರದಂತಹ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಚಟುವಟಿಕೆ ಆರಂಭವಾಗಿದ್ದರೂ, ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆಯುವಷ್ಟು ಚಾಣಾಕ್ಷ ಬುದ್ಧಿಮಟ್ಟವೂ ಈ ಎರಡನೇ ಪೀಳಿಗೆಯ ಕಲಾವಿದರಿಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಈ ನಟ ನಟಿಯರು ಅಲ್ಪ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದುದರಿಂದ ಇತರ ಸರಕಾರೀ ಕೆಲಸಗಳಿಗೂ ಸೇರುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಕೆಲ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಗೀತಗಾರರು ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಸಂಗೀತ ಕಲೆಯನ್ನೇ ಮುಖ್ಯ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರು. ಕೆಲವರು ಇತರ ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ಸ್ವತಂತ್ರ ಉದ್ಯೋಗ ಹುಡುಕಿ ಕೊಂಡು ಹೋದರು. ಇನ್ನು ಕೆಲವರಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಹೆಚ್ಚು-ಕಡಿಮೆ ಕಲಾವಿದರ ಶೋಷಣೆ ಆರಂಭವಾದದ್ದು ಈ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲೇ. ಅಂದರೆ ಕಲಾವಿದೇತರ ಮಾಲಿಕ ವರ್ಗ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದು ಈ ಸಮಯದಲ್ಲೇ. ಇನ್ನು ಹಳೆಯ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವ ಪಡೆದು ಕೆಲ ನಟರು ಸ್ವಂತ ಕಂಪನಿಕಟ್ಟಿ ಕೈಸುಟ್ಟುಕೊಂಡರು. ಅದರಲ್ಲೇ ಕೆಲ ಕಂಪನಿಗಳು ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಲು ಹೋರಾಡಿದವು. ಈ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಮಹತ್ವದ ಕಂಪನಿಗಳು ಹಲವಾರು. ಆದರೆ ಈ ಇಡೀ ಘಟ್ಟ ಕಂದಗಲ್ಲ ಹನುಮಂತ ರಾಯರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರ ಯುಗ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇವರ ನಾಟಕ ಆಡಿ ಬದುಕಿದ ಕಂಪನಿಗಳೇ ಬಹಳ. ಅಷ್ಟೇ ಏಕೆ, ಇವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಓದಲೂ ಜನರು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಷ್ಟು ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕಕಾರ ಅವರಾಗಿದ್ದರು. *ರಕ್ತರಾತ್ರಿ, ಚಿತ್ರಾಂಗದಾ, ಬಡತನದ ಭೂತ, ಬಾಣಸಿಗಭೀಮ,* ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಕಂದಗಲ್ಲರು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಹುಟ್ಟುಹಾಕಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ಉಚ್ಛ್ರಾಯ

ಕಾಲದ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಈ ಕಾಲದ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. (ಆ ಬಗ್ಗೆ ೧೧ನೇ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ.)

ಈ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಗೋಕಾಕ ಕಂಪನಿ, ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪನವರ ಕಂಪನಿ, ವಿಶ್ವರಂಜನಿ ಕಂಪನಿ ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಕಂಪನಿಗಳು ಕೆಲಕಾಲದಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಹಳೇ ವೈಭವ ಹಾಗೂ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದವು. ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳಿಗಿಂತ ಈ ಕಂಪನಿಗಳು ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತದ ಕಂಪನಿಗಳೊಂದಿಗೆ ತೀವ್ರ ಪೈಪೋಟಿಯನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಹಾಗೂ ಸಿನಿಮಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ಜೊತೆಗೂ ಸೆಣಸಾಡ ಬೇಕಾಯಿತು. ಈ ಎಲ್ಲದರ ಮಧ್ಯ ಯಾವ ಕೃಪಾಪೋಷಣೆ ಇಲ್ಲದೇ ಜನರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿಈ ಕಂಪನಿಗಳು ಬದುಕಿದವು. ಅವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಥೂಲ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಳೋಣ.

ಮಧ್ಯಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ಕೆಲ ಪ್ರಮುಖ ಕಂಪನಿಗಳು ಇಂತಿವೆ :

೧. ವಾಣಿವಿಲಾಸ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ಎರೇಸೀಮೆ. (ಮು : ಭರಮಪ್ಪ ಎರೇಸೀಮೆ, ೧೯೨೯-೧೯೩೩)

೨. ಶಿವಾನಂದ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ. (ಮು: ಲಕ್ಷ್ಮಣರಾವ್ ಅಸುಂಡಿ, ೧೯೩೦-)

೩. ಶಾರದಾ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ಗೋಕಾಕ (ಮು : ಬಿ.ಟಿ. ಹೊಸಮನಿ, ೧೯೩೩)

೪. ಕಲಾವೈಭವ ನಾಟ್ಯ ಸಂಘ, ಬೆಳಗಾವಿ (ಮು : ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪ, ೧೯೪೦.- ಶ್ರೀಯುತರು ೧೯೩೩ ರಲ್ಲಿ ಹುಚ್ಚಪ್ಪ ಸೂಡಿ ಎಂಬುವರೊಡಗೂಡಿ ಗುರುಸೇವಾ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ಕಿತ್ತೂರು, ಎಂಬ ಕಂಪನಿಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದರು)

೫. ವಿಶ್ವರಂಜನ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ಹಂದಿಗನೂರು. (ಮು : ಹಂದಿಗನೂರು ಸಿದ್ದರಾಮಪ್ಪ, ೧೯೨೯-೪೫)

೬. ಶ್ರೀ ಕುಮಾರೇಶ್ವರ ಕೃಪಾಪೋಷಿತ ನಾಟ್ಯ ಸಂಘ ಗದಗ. (ಮು : ಪಂಚಾಕ್ಷರಿ ಗವಾಯಿಗಳು, ೧೯೪೦)

೭. ಲಲಿತ ಕಲೋದ್ಧಾರಕ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ಇಳಕಲ್ (ಮು : ಹನಮಂತರಾವ್ ಕಂದಗಲ್ಲ, ೧೯೨೫)

೮. ಗಜಾನನ ನಾಟ್ಯ ಸಂಘ, ಜಮಖಂಡಿ (ಮು : ದತ್ತರಾಜ ಒಡೆಯರ್, ೧೯೩೫)

೯. ಜಯ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟ್ಯ ಸಂಘ (ಮು : ಹುಲಿಮನಿ ಸೀತಾರಾಂ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಸಿದ್ಧಾಪುರ, ೧೯೩೬-೪೦)

೧೦. ಅಲ್ಲಾ ಬಕ್ಷ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ಅಣ್ಣಿಗೇರಿ. (ಮು : ಹುಸೇನ ಸಾಹೇಬ, ೧೯೨೮)

೧೧. ಕುಮಾರ ವಿಜಯ ನಾಟ್ಯ ಸಂಘ, ಚಿತ್ತರಗಿ. (ಮು : ಗಂಗಾಧರ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ೧೯೪೨) .... ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಸಣ್ಣ ಪುಟ್ಟ ಕಂಪನಿಗಳೂ ಇಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಮಧ್ಯ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ'ಪೌರಾಣಿಕತೆ' ಯಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದವು. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಇವರೂ ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಮುಂದೆ

ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಕಾರರು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡರು. ಈ ಕಾಲದ ಇನ್ನೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ವೈವಿಧ್ಯ. ಮಹಾಭಾರತದ ಕಥೆಗಳು ವಿಜೃಂಭಿಸಿದ್ದು ಈ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲೇ. *ಅಕ್ಷಯಾಂಬರ, ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ, ಸುಧನ್ವಕಾಳಗ, ಬಾಣಸಿಗಭೀಮ* ಮುಂತಾದ ಮಹಾಭಾರತದ ಆಖ್ಯಾನಗಳು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಭಿನೀತಗೊಂಡವು. ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಭಾಗವತ, ರಾಮಯಣದಿಂದ ಆಯ್ದ ಕಥೆಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವರ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಪಂಚ ಅಷ್ಟು ಪುರಾತನದ್ದು. ಏಕೆಂದರೆ ಆ ಪುರಾತನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಆದರ್ಶವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಕ್ತಾರರಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುವದು ಒಂದು ರೂಢಿಯಾಗಿತ್ತು. ಮಹಾಭಾರತದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪಾತ್ರ ಪ್ರಪಂಚ ಅವರಿಗೆ ಆಗ ಅಷ್ಟು ಪ್ರಸ್ತುತ ಅನ್ನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅಪವಾದ ಎನ್ನುವಂತೆ ಕೀಚಕ, ಅಭಿಮನ್ಯು ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡದ್ದುಂಟು.

ಇದೇ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣ, ಹೇಮರಡ್ಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮ ಮುಂತಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ವಿಜೃಂಭಿಸಿದರು. ಇದಕ್ಕೆ ಬಾಳಪ್ಪನರು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದ *ಬಸವೇಶ್ವರ, ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ,* ಗವಾಯಿಗಳ ಕಂಪನಿಯ *ಹೇಮರಡ್ಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮ* ನಾಟಕಗಳು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿವೆ. *ಪಠಾಣಿ ಪಾಶ, ಬಡತನದ ಭೂತ, ಮಾತಂಗ ಕನ್ಯಾ, ಸೋಹಂ* ಮುಂತಾದ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ. ಈ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ದಿಢೀರನೆ ನಾಟಕವಾಗಿಸುವ ಚಪಲ ಬಹುವಾಗಿತ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕಂಪನಿ ಮಾಲಿಕರ ಒತ್ತಾಯವೂ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದ ಸಿದ್ಧತೆ ನಟರಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ದೃಶ್ಯ ವೈಭವಕ್ಕಾಗಿ ಬಂಡವಾಳ ಹೂಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೂ ಕುಂದಿತ್ತು. ಕೆಲಕಂಪನಿಗಳು ಆ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ಮಾಡಿದವು. ಹಾಗೇ ಈ ಕಾಲದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ನಾಟ್ಯ ಸಂಗೀತವೂ ತನ್ನ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿತು. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗಾಗಿ ಹಳೇ ನಟರನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸ ಬೇಕಾಯಿತು. ತುಕಾರಾಮ ಬೂವಾ, ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪ, ಸೋನುಬಾಯಿ ದೊಡ್ಡಮನಿ, ಜುಬೇದಾ ಬಾಯಿ ಸವಣೂರ, ಮರ್ದಾನ್ ಜಾನ್, ಅಮೀರ ಬಾಯಿ ಕರ್ನಾಟಕಿ, ಗೋಹರಬಾಯಿ ಹೀಗೆ ಕೆಲಕಲಾವಿದರು ನಾಟ್ಯಸಂಗೀತದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು.

ಇತ್ತ ಟಾಕಿ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದರಿಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಆಶ್ರಯವಾದ ಅನೇಕ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಚಿತ್ರಮಂದಿರಗಳಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟವು. ಹೀಗಾಗಿ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ತಾತ್ಕಲಿಕ ರಂಗಮಂದಿರ ನಿರ್ಮಿಸಿ ಖರ್ಚು ವೆಚ್ಚ ನಿಭಾಯಿಸಿ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡುವುದು ದುಸ್ತರವಾಯಿತು. ಹಾಗೆಯೇ ಸರಕಾರದ ಹಿಡಿತವೂ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಮೇಲೆ ಬಲವಾಯಿತು. ಮೊದಲು ಜಿಲ್ಲಾ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪಡೆಯ ಬೇಕಾದ ಲಾಯಿಸನ್ಸನ್ನು ತಾಲೂಕು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೂ ಪಡೆಯ ಬೇಕಾಯಿತು. ಆಡುವ ನಾಟಕ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಒಳಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲೇ ಮನರಂಜನೆ ತೆರಿಗೆ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಕಂಪನಿಗಳಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ಪೆಟ್ಟು ಬಿತ್ತು. ಆಡಳಿತದ ಆ ಘಾತಗಳನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಂಪನಿಗಳು ಹಳ್ಳಿಯ ಜಾತ್ರೆಗಳಿಗೆ ದೌಡಾಯಿಸಿದವು ಮತ್ತು ಆ ಜನರನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಸಿನಿಮೀಯ ರೀತಿಯ ಅನುಕರಣೆ ವೃತ್ತಿರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು.

ಈ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯ ನಟರ ಮಹಾಪೂರವೇ ವೃತ್ತಿರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಕಂದಗಲ್ಲ ಹನುಮಂತ ರಾಯರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ. ಗೋಕಾಕ ಕಂಪನಿಯವರು ಕಂದಗಲ್ಲರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದರು. ಮುಂದೆ ಅವೂಕೂಡಾ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುವುದು ದುಸ್ತರವಾಯಿತು. ಗೋಕಾಕ ಕಂಪನಿಯ ಬಸವಣ್ಣೆಪ್ಪ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮನರಂಜನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮಾಡಲು ಸ್ವಲ್ಪ ಸರಳ ಮಾರ್ಗವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದರು. ಅವರು ಬರುಬರುತ್ತ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ***ಚಿಕ್ಕ ಸೊಸೆ, ಸಂಪತ್ತಿಗೆ ಸವಾಲು,*** ಇತ್ಯಾದಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಆದರೂ ಅವರು ನುರಿತ ನಟರಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲರಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಇತರ ಕಂಪನಿಗಳಿಗಿಂತ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಬಹುಕಾಲ ತಮ್ಮ ತಂಡವನ್ನು ನಡೆಸಿದರು.

ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪನವರದು ಇನ್ನೊಂದು ಮಾರ್ಗ, ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿವರಲ್ಲೇ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಹೋರಾಡಿದವರು ಬಾಳಪ್ಪನವರು. ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಆಗಿನ ಮರಾಠಿ ರಂಗ ಪ್ರಸ್ತುತಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದ್ದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕದಿಂದ ಹಿಡಿದು ***ಶಾಲಾಮಾಸ್ತರ, ಮಾವ ಬನ್ನಪೋ ಮಾವ*** ಮುಂತಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಅವರು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಆಡಿದರು. ಕುಂಕಮ ದಂತಹ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಏಕ ರಂಕಸಜ್ಜಿಕೆ (Single set) ತರುವ ಒಂದು ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ಅವರು ಮಾಡಿದರು. ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗ ಆದಾಗಲೇ ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದ್ದವು. ಅಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇವರ ಮೇಲಾಗಿದೆ. ಅವರ ಕಂಪನಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬೆಳಗಾವಿ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ತಿರುಗಾಡಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಟ್ಟಿದೆ.

ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸ್ತ್ರೀಯರೇ ವಹಿಸುವುದು ನೈಜ ಅನಿಸಿದರೂ ಪುರಷರು ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುವಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿ ವಿಲಕ್ಷಣ ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಇದೆ. (ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪುರುಷರೇ ವಹಿಸುವುದು) ಮಧ್ಯಕಾಲದವರೆಗಿನ ಎಷ್ಟೋ ನಟರು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳೇ ಆಗಿದ್ದರು ಇದಕ್ಕೆ ಗೋಕಾಕ ಬಸವಣ್ಣೆಪ್ಪ, ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪನವರು ಹೊರತಲ್ಲ. ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಕಂಪನಿಯನ್ನು ಸೇರಹತ್ತಿದಂದಿನಿಂದ ಇನ್ನೂ ಕೆಲ ಅಂತರಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಕಂಪನಿಯ ಶಿಸ್ತನ್ನು ಹಾಳು ಮಾಡಿದವು. ಒಬ್ಬ ಉತ್ತಮ ನಟಿ (ಸುಂದರ ರಾಣಿ ಪಾರ್ಟ) ಕಂಪನಿ ಬಿಟ್ಟಳೆಂದರೆ ಆ ಕಂಪನಿಯು ಸಮಸ್ಯೆ ಎದುರಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದು ಮಧ್ಯಕಾಲದ ಕಂಪನಿ ಎದುರಿಸಿದ ಪ್ರಮುಖ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಆರ್ಥಿಕ ಅಭದ್ರತೆ ಸದಾ ನಟನಟಿಯರನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಿತ್ತು.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಮಧ್ಯೆಯೂ ಈ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದ ಕಂಪನಿಗಳು ಇನ್ನೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬೇರುಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಯಲಿವಾಳ ಸಿದ್ದಯ್ಯ, ಪಿ. ದುರ್ಗಾದಾಸ, ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪ, ಹಂದಿಗನೂರ ಸಿದ್ರಾಮಪ್ಪ, ಶ್ರೀಪಾದರಾವ್ ಗರುಡ, ಶಾಂತಕುಮಾರ ಮುಂತಾದ ಉತ್ತಮ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಈ ಕಾಲ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಜಿ.ಜಿ. ಹೆಗಡೆ, ಇನಾಂದಾರ್, ಮಹಾಂತೇಶ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನೂ ಈ ಕಾಲ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ.

ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನೇಕ ರಂಗಾಂತಗಳು ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿಕೃತಗೊಂಡು ಈಗ ಸದ್ಯ ನಮ್ಮೆದುರಿಗಿರುವ ವಾಣಿಜ್ಯ (Commerical) ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತಿವೆ.

೩. ಬದಲಾದ ದಾರಿ - ಅವನತಿಯ ಹಾದಿ : ವ್ಯಾಪಾರಿ ಅಥವಾ ವಾಣಿಜ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ (Commercial Theatre) ಸು. ೧೯೫೦ ರಿಂದ ಈವರೆಗೆ :

ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೊಸತನವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಆಗ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಜನಸ್ತೋಮವನ್ನೂ ತನ್ನತ್ತ ಆಕರ್ಷಿಸಿತ್ತು. ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ರಂಜನೆ ಒದಗಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಪಂಡಿತ ವರ್ಗವನ್ನೂ ಉತ್ತಮ ಸಂಗೀತ, ಪ್ರಬುದ್ಧ ಅಭಿನಯ, ಜನತೆ ಇಷ್ಟ ಪಡುವ ಕಥಾನಕಗಳಿಂದ ತಣಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ತನ್ನ ಪರಿಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮವಾಗಿತ್ತೆಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಅದನ್ನೂ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದ. ಆಗ ನಡೆದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಆ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯ ಒದಗಿಸಿತ್ತು. ಹೊಸತನದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನೂ ತಿದ್ದುತ್ತಾ ಹೋಯಿತು. ತಾನೂ ಗಟ್ಟಿಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲ ಆಯಾಮಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪರಿಮಿತಿಯಲ್ಲೇ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದದ್ದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರದ ಮೊದಲಿನ ಎರಡು ಮೂರು ದಶಕಗಳ ಹಿಂದೆ ಈ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅರುಣೋದಯದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಆರಂಭದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿಟ್ಟು ನೋಡಿದರೆ ಈ ಹೊಸರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಕೆಲಸವನ್ನು ಒಂದು ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯವಾಗಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಮಾಡಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಆ ಅವಧಿಯ ಆಯಸ್ಸು ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ, ಸರಿಸುಮಾರಾಗಿ ೧೯೨೦ರ ವರೆಗೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಹೇಳಬಹುದು. ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯ ಧನಾತ್ಮಕ, ಋಣಾತ್ಮಕ ಗುಣಗಳನ್ನು ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡು ನವೋದಯಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲಘಟ್ಟವನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿಗ್ರಹಿಸಲಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದವರು ಇನ್ನೂ ಅರುಣೋದಯದ ಕಾಲದಲ್ಲಿದ್ದದ್ದು.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಮಧ್ಯಯುಗದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಉಚ್ಛ್ರಾಯಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳಂತೆ ಜನಾಭಿರುಚಿಯನ್ನು ತಿದ್ದುವ, ಅಥವಾ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಸೈ ಅನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಯಾವ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನೂ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಹಿಂದಿನವರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗವನ್ನೇ ಅದು ಅವಲಂಬಿಸಿತು. ಹಾಗೆ ಬದಲಾವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ ಸೊರಗುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಅದರ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯೂ ಕುಗ್ಗಿತು. ಟಾಕಿ ಸಿನೆಮಾಗಳು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸವಾಲಾದಾಗ, ಈ ಜನ ಅದನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ 'ಭಾಷೆ'ಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸತ್ವದಿಂದ ಎದುರಿಸದೆ, ತನ್ನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವೇ ಅದು ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಅದರ ಬಿಂಬವನ್ನೇ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿತು. ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಬಹುಪಾಲು ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನೆಮಾಗಳು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗ ನಾಟಕಗಳೇ ಇದ್ದಂತೆ ಇರುವುದನ್ನು ನಾವು ಈಗಲೂ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಈ ಕಾಲದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಕೇವಲ ಒಂದು

ವರ್ಗದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾ ಹೋಯಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ಇದು ಆ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದರ ಕುರುಹುಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ನಾಟಕಕಾರರೂ ಕೂಡಾ ತಮ್ಮ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಸಿನೆಮಾದ ಕಥೆಯಂತೆ ಇರಬೇಕೆಂದು ಬಯಸಿದ್ದು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಈ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲೇ. ಶಾಂತೇಶ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರು ಕುಂಕುಮ ದಂತಹ ನಾಟಕದ ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ "ಸಿಂಧೂರ"ದಂತಹ ಚಿತ್ರಪಟದ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆದರು. ಅವರ ಅಣ್ಣ-ತಮ್ಮ ಇದೇ ಜಾತಿಯದು. ಕಂದಗಲ್ಲ ಹನುಮಂತರಾಯರು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸ 'ಭಾಷೆ' ಕೊಟ್ಟರಾದರೂ ಅವರೂ ಒಂದು ಪರಂಪರೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ತಾವು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಪ್ರಪಂಚದ ಭಾಷೆ ಜನರಿಂದ ಸ್ವೀಕೃತವಾಗುತ್ತದೊ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂಬ ಅಳುಕಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅತೀ 'ಕೆಳದರ್ಜೆಯ' ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅದೇ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಕಥೆ ಬೇರೆಯೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವ -ಆದರೆ ಕಂದಗಲ್ಲರು ಹೇಗಾದರೂ ಮಾಡಿ ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕದ ಕಥೆಗೆ ಅದನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ಪಾರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಕಾಡಿಲ್ಲ. ಗರುಡರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಮುಖ್ಯ ಕಥೆಯ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಗರೂಡರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಕೇವಲ ಒಂದು ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಬರದೆ ರಸವಾಗಿ ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಅವರು ವಿದೂಷಕನಂತಹ ಪಾತ್ರ ಬಳಸಿದ್ದರೂ ಅದು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ರೀತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಷಮ ವಿವಾಹ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವಾಗಿಬರುತ್ತದೆ.

ಸಂಗೀತದಲ್ಲೂ ಸಿನೆಮಾ ಅನುಕರಣೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದದ್ದು ಈ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ 'ಗಜಾನನ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ಜಮಖಂಡಿ' ಯವರು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ *ಶ್ರೀ ಸತ್ಯ ನಾರಾಯಣ ವ್ರತ ಮಹಾತ್ಮೆ* ಎಂಬ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕದ ಒಂದು ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕಿ ಕಲಾವತಿ "ವಸಂತ ಬಂದನು ಈಗ ...." ಎಂದು ಉದ್ಯಾನವನದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಹಾಡು "ಹವಾಮೆ ಉಡತಾ ಜಾಯೆ ಮೆರೆ ಲಾಲದುಪಟ್ಟಾ ಮಲಮಲಕ ..." ಎಂಬ ಚಿತ್ರಪಟದ ಹಾಡಿನ ಧಾಟಿಯನ್ನೇ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು ರಂಗಕೃತಿಗೆ ವಿವಿಧ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಅದರ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬಳಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ರಂಗ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಿಸಬೇಕು, ಕೇವಲ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗಾಗಿ ಈ ರೀತಿ ಸಿನೆಮಾ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಹೇಗಾದರೂ ತಮ್ಮ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಜನಾಕರ್ಷಣೆ ಸಿಕ್ಕರೆ ಸಾಕು ಎಂಬ ಅನಿವಾರ್ಯದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ತಾವಾಗಿಯೇ ತಂದು ಕೊಂಡದ್ದು. ಹೀಗೆ ಇದೇ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಮೂಲ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸ್ವರೂಪದಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಬದಲಾಗುವ ಸೂಚನೆ ತೋರಿಸಿತು. ಈ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲೇ ಮುಂದೆ ಬಂದ ಕಂಪನಿಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣ ವ್ಯಾಪಾರೀ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿದವು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅದೊಂದೇ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಮಸ್ತ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಾಹಿನಿಯಲ್ಲಿರುವವರ ಸಮಸ್ತ ಸಾಮಾಜಿಕರ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯೂ ಈ ಅವನತಿಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಅಂತಹ ಕೆಲ ತಂಡಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪರಿಚಯಮಾಡಿ ಕೊಳ್ಳೋಣ.

ಸುಮಾರು ೧೯೫೦ ರ ದಶಕದಿಂದೀಚೆಗೆ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದ ವ್ಯಾಪಾರಿ ರಂಗ ತಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಳಗಿನವು ಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳು:

೧. ಹುಚ್ಚೇಶ್ವರ ನಾಟಕ ಸಂಘ, ಕಮತಗಿ.(ಮುಖ್ಯಸ್ಥರು : ಬಿ.ಆರ್. ಅರಿಷಣಗೋಡಿ)

೨. ಸಂಗಮೇಶ್ವರ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ಗುಡಗೇರಿ (ಮು:ಎಸ್ ಬಸವರಾಜ)

೩. ಮಹಾಂತೇಶ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ.(ಮು: ಎಚ್. ಮಹಾಂತೇಶ)

೪. ವೀರೇಶ್ವರ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ಗದಗ.(ಮು: ವೀರೇಶ್ವರ ಹಿರೇಮಠ)

೫. ಶ್ರೀ ಶೈಲ ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ನಾಟ್ಯ ಸಂಘ ಸುಳ್ಳ (ಮು: ಸುಳ್ಳದ ದೇಸಾಯಿ)

೬. ವೀರಭದ್ರೇಶ್ವರ ನಾಟ್ಯ ಸಂಘ ಬೆಳವಣಿಕಿ. (ಮು : ಬೆಳವಣಿಕಿ ಸಂಗಪ್ಪ)

೭. ಗುರುಪ್ರಸಾದ ನಾಟ್ಯ ಸಂಘ, ಕಡಪಟ್ಟಿ. (ಮು:ಪ್ರಕಾಶ ಕಡಪಟ್ಟಿ)

೮. ಮಹೇಶ್ವರ ನಾಟ್ಯ ಸಂಘ, ನ್ಯಾಮತಿ. (ಮು : ಶಾಂತಪ್ಪ ನ್ಯಾಮತಿ)

೯. ಶ್ರೀ ಓಂಕಾರೇಶ್ವರ ನಾಟಕ ಸಂಘ, ಚಿತ್ರದುರ್ಗ. (ಮು: ಓಬಳೇಶ ಬಿ.)

೧೦. ಶ್ರೀ ಅಮರೇಶ್ವರ ನಾಟಕ ಸಂಘ (ಮು:ರಾಮರಾವ್‌ದೇಸಾಯಿ) ಇತ್ಯಾದಿ ಕಂಪನಿಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.

೫೦ ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಮರೆಯಾಗ ಹತ್ತಿದವು. ಆಗೀಗ ಹಳೆಯ ಕಂಪನಿಗಳು (ಜಮಖಂಡಿ, ಗೋಕಾಕ, ಏಣಗಿ ಕಂಪನಿಗಳು) ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವರು ಆಗ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ನಟರ ಜೊತೆಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾದ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳನ್ನು ವಿಶೇಷ ವಾಗಿ ಆಹ್ವಾನಿಸಿ ಆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ನೆಲೆ ತಪ್ಪಿದ್ದರಿಂದ ಆ ಪರಂಪರೆಯ ನಟರು ಅಮೇಚೂರ್ ನಟರಾದರು. ಸುಳ್ಳದ ದೇಸಾಯಿಯರ ಕಂಪನಿ, ಬೆಳವಣಿಕೆ ಸಂಗಪ್ಪನವರ ಕಂಪನಿಗಳು ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲ ಗತವೈಭವವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವ ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿ ಯಶಸ್ವಿ ಆದರೂ ಅದು ಬಹಳ ಕಾಲ ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ.

ಇತ್ತ ಮಧ್ಯಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಅನುಭವವುಳ್ಳ ಕೆಲ ನಟರು, ಪೂರ್ತಿ ಯಾವ ಅನುಭವವಿಲ್ಲದೇ ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೋ ಒಂದೆರಡು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಕೆಲ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೂ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಥಳಕು-ಬೆಳಕಿಗೆ ಮೋಹಗೊಂಡ ಕೆಲ ಶ್ರೀಮಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ರಂಗ ತಂಡಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿದರು. ಆದಾಗಲೆ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಸಿನೇಮಾಗಳು ಮರೆಯಾಗಹತ್ತಿದವು. ಸಿನೇಮಾದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವುಳ್ಳ ಕಥೆಗಳೇ ಹೇರಳವಾಗತೊಡಗಿದವು. ಈ ಕಂಪನಿಗಳಿಗೆ ಯಾವ ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೂ ಇದ್ದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಹೊಸರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯು ಇರಲಿಲ್ಲ. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯ ಅರಿವೂ ಇವುಗಳಿಗೆ ಇದ್ದಿಲ್ಲ. 'ಹಾಳಾದ ಊರಿಗೆ ಉಳಿದವನೆ ಗೌಡ' ಎನ್ನುವಂತೆ ಈ ಕಂಪನಿಗಳು ತಾವೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ವಕ್ತಾರರಂತೆ ವರ್ತಿಸ ತೊಡಗಿದವು. ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳಿಗೆ ಕನ್ನಡದ, ಒಂದುತ್ವದ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ, ಹೊಸರಂಗಭೂಮಿ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ನೆಲೆಗಳಾದರೂ ತಕ್ಕ

ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದ್ದವು. ಅದು ಮಧ್ಯಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಸುಕಾಗುತ್ತಾ ಹೋಯಿತು. ಅಪಕಿತದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೇ ಪ್ರಮುಖವಾದವು. ಹೂಡಿದ ಹಣಕ್ಕೆ ಲಾಭಬರಬೇಕೆಂಬ ಒಂದೇ ಒಂದು ಧೋರಣೆಗಾಗಿ ಯಾವರೀತಿಯ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ (Compromise)ಯನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಿದ್ಧರಾದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ವ್ಯಾಪಾರವಾಯ್ತು. ಇನ್ನು ವ್ಯಾಪಾರಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸವನ್ನು ಆರಿಸಿ ಹೊಗುವ ನಟ ನಟಿಯರಿಗೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಪೂರ್ವಭಾವಿ ರಂಗ ಅನುಭವಗಳು ಇದ್ದೇ ಇರಬೇಕೆಂಬ ಕಡ್ಡಾಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಡುವುದೋ, ಕುಣಿಯುವುದೋ ಹೀಗೆ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಪ್ರತಿಭೆ ಇದ್ದರೆ, ಅವರು ನಟ ಅಥವಾ ನಟಿ ಎಂದು ಕರೆಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ನಟಿಯರ ಬೇಡಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ಒಂದು ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ನಟಿಯರ ಸಂಖ್ಯೆಯಿಂದ ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಈ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಕಂಪನಿಗಳಿಗೆ ಬಂತು.

ವ್ಯಾಪಾರಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವೆಂದರೆ ಸಿನೆಮಾ ಹಾಡು. ನೃತ್ಯವೆಂದರೆ ಕ್ಯಾಬರೆ ನೃತ್ಯ, ದೃಶ್ಯಗಳೆಂದರೆ ಒಂದು ಮನೆ ಅಥವಾ ಮಹಡಿಯ ಸೀನು ರಸ್ತೆ, ಜಂಗಲ್ ಇತ್ಯಾದಿ. ***ಸೂಳೆಮಗ, ಮುಂಡೆಮಗ, ಗೌಡ್ರಗದ್ಲ, ಎಚ್ಚರ ತಂಗಿ ಎಚ್ಚರ, ಪೋಲಿಸನ ಮಗಳು*** ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳು ವಿಜೃಂಭಿಸಿದವು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥವಿರುವ 'ಅಶ್ಲೀಲ' ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ನುಡಿಸುವ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಇಲ್ಲಿ ಹೀರೋ. ಈ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳು 'ಹಳ್ಳಿಯ' ಅಥವಾ ಅತಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ರಚಿಸಿದವುಗಳಾಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹಳ್ಳಿ ಅಥವಾ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಎಂದು ಬಳಸಿದ್ದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಗುಣಮಟ್ಟದ ಬಗ್ಗೆ. ವ್ಯಾಪಾರಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದ ಸೀಮಿತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆಂದರೆ 'ಸೀ' ಸೆಂಟರ್‌ನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನೀಮಾ ನೋಡುವ ಜನರೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಆದಾಗ್ಯೂ ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲ ಕಂಪನೀ ನಟರು ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಲಾವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದದ್ದು ಸೋಜಿಗದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಉಹಾದರಣೆಗೆ ಬಿ.ಓಬಳೇಶ, ಸಂಕೇಶ, ಮುಂತಾದ ನಟರು ವ್ಯಾಪಾರಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಆ ಪರಿಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಶೃಂಗಾರ ರಸ ಭೀಭತ್ಸವಾದದ್ದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲದರ ನಡುವೆ ಇದರಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡು ದಿನನಿತ್ಯಬಣ್ಣ ಬಳಿದು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೇ ನಂಬಿಕೊಂಡಿರುವ ಅವರು ನಿರಂತರವಾಗಿ ರಂಗವೃತ್ತಿಯ ಬದುಕನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ಈ ತರಹದ ವ್ಯಾಪಾರಿ ರಂಗತಂಡಗಳಿವೆ. ಅವರೂ ಕೂಡಾ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟವಾದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಸೇರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಆ ಪ್ರಕಾರದ ಸತ್ವವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ.

ಆರಂಭದ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಒಳ್ಳೆಯದು-ಕೆಟ್ಟದು ಎಂಬುವ ನೀತಿ ಪಾಠವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಹೇಳುವ ಪೌರಾಣಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಥೆಗಳನ್ನೇ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಒಟ್ಟಾರೆ ಗಟ್ಟಿಗೊಳ್ಳುವುದರ ಬದಲಾಗಿ ಶಿಥಿಲಗೊಂಡು ನಶಿಸಿ ಹೋಗುತ್ತಿರುವುದು ಅಷ್ಟೇ

ಸತ್ಯಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅದು ನಿತ್ಯನೂತನ ಜೀವಂತ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದೆ. ಆಯಾ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ರಂಗಾಂಶ, ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಇತ್ಯಾದಿ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಯೇ ಮುಂಬರುವ ರಂಗಭೂಮಿಯತ್ತ ಸಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹಲವಾರು ಹೊಸರಂಗಾಂಶಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿವೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಒಂದು ಶತಮಾನ ಅದು 'ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಪ್ರಮುಖ ಧಾರೆಯಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದೆ. ಆ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಅದರ ಸಂಘಟನೆ, ನಿರ್ವಹಣೆ, ಪ್ರಯೋಗಾಂಗ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ, ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿವರವಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳೋಣ.

ಭಾಗ ಮೂರು

ಅಧ್ಯಾಯ ೭

ರಂಗಮಂದಿರ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ರಂಗಚಮತ್ಕಾರ,ರಂಗಪರಿಕರ,ಬೆಳಕಿನವ್ಯವಸ್ಥೆ

ರಂಗ ಮಂದಿರ

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡಾ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರವೇಶದೊಂದಿಗೇ ರಂಗಮಂದಿರದ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಬೆಳೆಯಿತು. ಒಂದು ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಸ್ವರೂಪ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುವಲ್ಲಿ ಆಡುವ ಮತ್ತು ನೋಡುವ ಸ್ಥಳಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ ಬಹು ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತದೆ. ತೆರೆದ ರಂಗಸ್ಥಳ (Open Stage) ದಿಂದ ಒಂದು ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ ಸೂರಿನಡಿಯ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬದಲಾದಾಗ ಶೈಲೀಕೃತ (Stylization) ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಯಿಂದ ವಾಸ್ತವಶೈಲಿಗೆ (Realism) ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವೀಕರಣದ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಕೆಲ ಮಿತಿಗಳು ಇದ್ದಂತೆ ವ್ಯಾಪಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಪ್ರಯೋಕ್ತೃವಿನ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಈ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನಕೂಡಾ ಆಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದರೆ ತೆರೆದ ರಂಗಸ್ಥಳದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಆಚರಣೆಯ (Ritual) ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೋರಾಡುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಜನತೆಯ ಸಮುದಾಯದ ರಂಗಪ್ರಕಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಸೂರಿನಡಿಯ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಆ ಜರೂರು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಂದು ರೂಢಿಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಢಿಗೆ ಪರಿವರ್ತನೆ ಆದಾಗ ರೂಪಗೊಳ್ಳುವ ಹೊಸ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಹಳತು ಹೊಸತು ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ನಾವೀನ್ಯತೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗದ ಪ್ರವೇಶದೊಂದಿಗೆ ನಮ್ಮ ಉತ್ತರಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ರಂಗಮಂದಿರದ ಹುಟ್ಟು ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಅದರೊಂದಿಗೆ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ ಹಳೆ ಹೊಸ ರಂಗಾಂಶಗಳ ಮಿಶ್ರಣದೊಂದಿಗೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಯುಗವೂ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಈ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರಿಯಲು ರಂಗಮಂದಿರದ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಮೊದಲು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇನ್ನಿತರ ಪ್ರಯೋಗಾಂಗಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಇದರ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದ ಒಂದೆರಡು ದಶಕಗಳ ವರೆಗೆ ಮುಂಬೈ,ಕಲಕತ್ತಾ,ಪೂನಾ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದಂತೆ ಗಾರೆ ಗಚ್ಚುಗಳಿಂದ ಕಟ್ಟಿದ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ದಾಖಲೆಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಬೆಳಗಾಂವ್ ಪಟ್ಟಣದ ಶಿವಾನಂದ ಥೇಟರ್ ಹಾಗೂ ವಿಜಾಪೂರದಲ್ಲಿ ಈಗ ತ್ರಿಪುರ ಸುಂದರಿ ಸಿನಿಮಾ ಟಾಕೀಸ್ ಆಗಿರುವ ರಂಗಮಂದಿರಗಳೇ ಮೊದಲಿನವು ಎಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲೊಂದು, ಗದಗು, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ ಮುಂತಾದ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ನಿರ್ಮಾಣವಾದವು. ಈಗ ಅವು ಸಿನಿಮಾಮಂದಿರಗಳಾಗಿಯೋ ವ್ಯಾಪಾರಿ

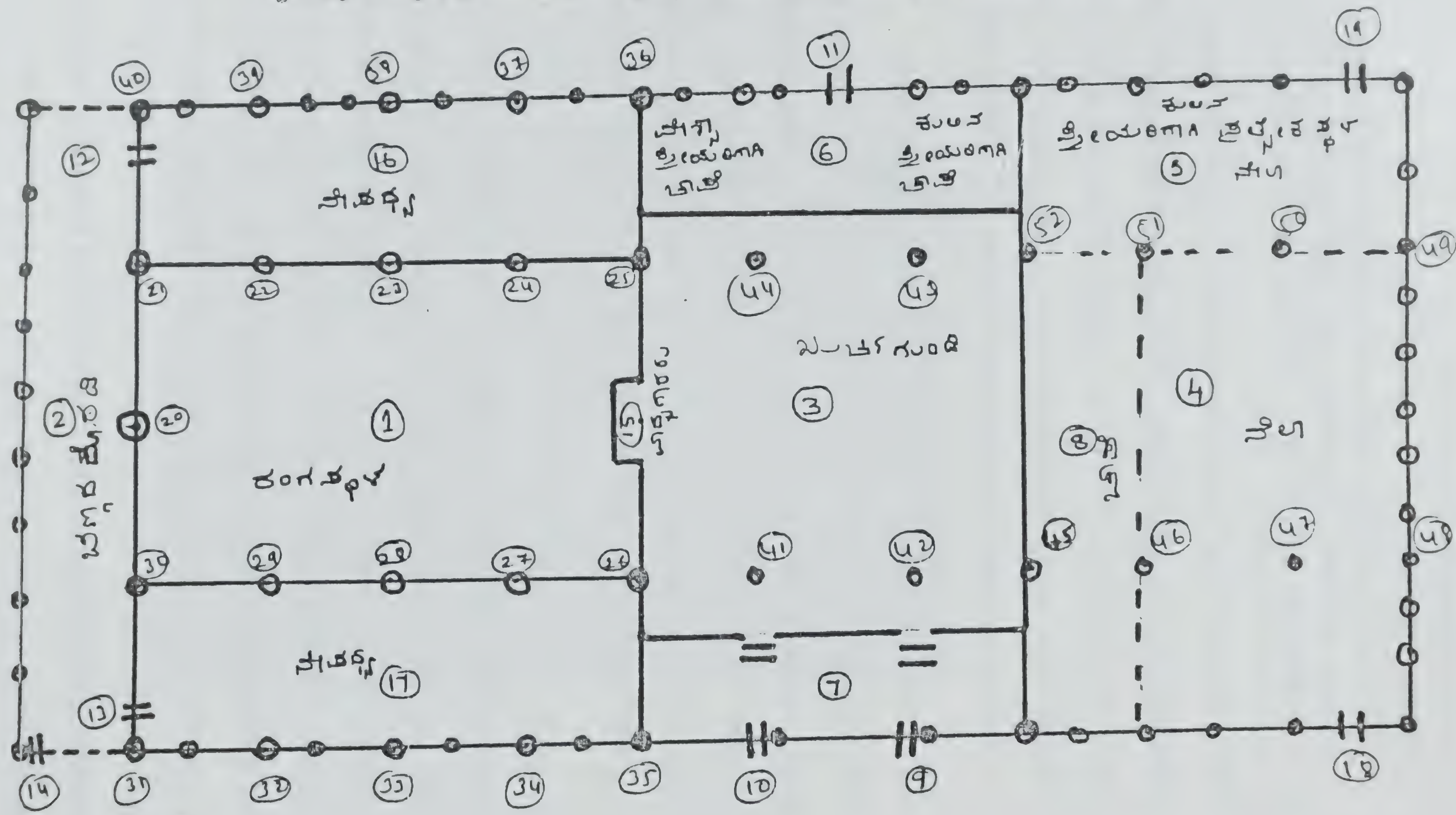
ಮಳಿಗೆಗಳಾಗಿಯೋ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದಿವೆ ಆ ಮಾತು ಬೇರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಆಗ ಹೊಸರಂಗಭೂಮಿ (ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ) ಪ್ರತಿ ಸಣ್ಣ ದೊಡ್ಡ ತಾಲೂಕು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಸಣ್ಣ ಮಟ್ಟದ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಆರಂಭಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಈ ಪ್ರದೇಶದ ಕೇವಲ ನಾಲ್ಕಾರು ಸ್ಥಾಯೀರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಸಾಕಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಊರಿಂದೂರಿಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯಬಲ್ಲಂತಹ ರಂಗಮಂದಿರದ ರೂಪವನ್ನು ಚಾಪೆ, ಬಂಬು, ಗಳಾ, ಗೂಡಾರ ಮುಂತಾದ ಸ್ಥಳೀಯ ಸಲಕರಣೆಗಳಿಂದ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಅದಕ್ಕೆ ಆಗ ಆ ನಾಡಿಗೆ ಭೇಟಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ಪಾರ್ಸಿ, ಮರಾಠಿ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದರು.

ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಇನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಹಂತದಲ್ಲಿದ್ದುದರಿಂದ ಚಿತ್ರಚೌಕಟ್ಟು (Proscenium) ರಂಗಮಂದಿರದ ಮಾದರಿ ಇನ್ನೂ ಒರಟು ಒರಟಾಗಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಗುಡಿಗುಂಡಾರ ಅಥವಾ ಶಾಲೆಯ ವಠಾರದಲ್ಲೋ, ಅಥವಾ ಅದೇರೀತಿಯ ಇನ್ನಾವುದೋ ತೆರೆದ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿಯೋ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಅಟ್ಟವನ್ನು ಹಾಕಿ ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಗ ಅವರ 'ಒತ್ತು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಎಂಬುದನ್ನು ರಚಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದರ ಮೇಲೆ ಇದ್ದುದರಿಂದ ರಂಗಮಂದಿರ ಎಂಬುವುದು ಅಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ರೂಪಗೊಂಡಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಮುಂದೆ ರಂಗಮಂದಿರದ ಸ್ಪಷ್ಟರೂಪ ಮೂಡಿ ಒಂದು ಮಾದರಿ ಒದಗಿದ್ದು ಕೊಣ್ಣೂರ ಕಂಪನಿಯಿಂದ ಈಚೆಗೆ. ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಇದ್ದರೂ ಕೊಣ್ಣೂರ, ವಾಮನ್‌ರಾವ್, ವೆಂಕೋಬರಾವ್, ಗರೂಡ ಇತ್ಯಾದಿ ಕಂಪನಿಯವರು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ರಂಗಮಂದಿರದ ಸ್ವರೂಪ ಒಂದೇ ರೀತಿಯದು. ಅರಿತೊ ಅರಿಯದೆಯೋ ಈ ಉಚ್ಛ್ರಾಯಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳು ರಂಗಮಂದಿರದ ಪ್ರೋಸಿನಿಯಂ ಸ್ವರೂಪ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಹೀಗಾಗಿ ಇವರ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಮ್ಮ ತೆರೆದ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಆಟಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದವು. ಮುಂದೆ ಬಂದ ಕಂಪನಿಗಳೂ ಇದೇ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದವು. ಈ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ ಒಂದು ರಂಗಮಂದಿರ ಯಾವರೀತಿಯದು ಎಂಬುದನ್ನು ಕೆಳಗೆ ಕೊಟ್ಟ ವಿವರ ಹಾಗೂ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟ ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ರಂಗಮಂದಿರದ ನೀಲಿ ನಕ್ಷೆಯ ವಿವರ:

ಸಾಮನ್ಯವಾಗಿ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಬೊಂಬು, ಗಳ, ಚಾಪೆ ಅಥವಾ ಗುಡಾರ ತಂಬೂಗಳಿಂದ ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಒಟ್ಟು ರಂಗಮಂದಿರ ೧೦೦' ಉದ್ದ ೫೦' ಅಗಲ ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಇದರಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳ ೪೦' ಉದ್ದ ೫೦' ಅಗಲ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗ್ರಹ ೬೦' ಉದ್ದ ೫೦' ಅಗಲ ವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಮುಖ್ಯ ಚಿತ್ರ ಚೌಕಟ್ಟು

ವೃತ್ತಿರಂಗಮಂದಿರದ ನೀಲನಕ್ಷೆ (ಸು. ೧೯೩೦) ವಿವರ : 1. ರಂಗಸ್ಥಳ. 2. ಬಣ್ಣದ ಕೊಠಡಿ. 3. ಖುರ್ಚಿ ಗುಂಡಿ. 4. ನೆಲ. 5. ಕುಲೀನ ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗಾಗಿ ಪ್ರತೇಕ ಸ್ಥಳ (ನೆಲ) 6. ವೇಶ್ಯಾಸ್ತ್ರೀಯರಿಗಾಗಿ ಹಾಗೂ ಕುಲೀನ ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗಾಗಿ ಚಾಪೆ. 7. ಬಾಜುಕಟ್ಟೆ. 8. ಚಾಪೆ. 9, 10. ಖುರ್ಚಿಗುಂಡಿಗೆ ಪ್ರವೇಶ ದ್ವಾರಗಳು. 11. ಪ್ರವೇಶ ದ್ವಾರ. 12, 13. ಬಣ್ಣದ ಕೊಠಡಿಯಿಂದ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶ ದ್ವಾರಗಳು. 14. ಪ್ರವೇಶ ದ್ವಾರ. 15. ವಾದ್ಯಗಾರರು ಕೂಡುವ ಸ್ಥಳ. 16. ನೇಪಥ್ಯ. 17. ವಿಂಗ್ಸ್ ಸ್ಪೇಸ್. 18, 19. ಪ್ರವೇಶ ದ್ವಾರ. 20 ರಿಂದ 52 ರಂಗಮಂದಿರದ ಕಂಭಗಳು.



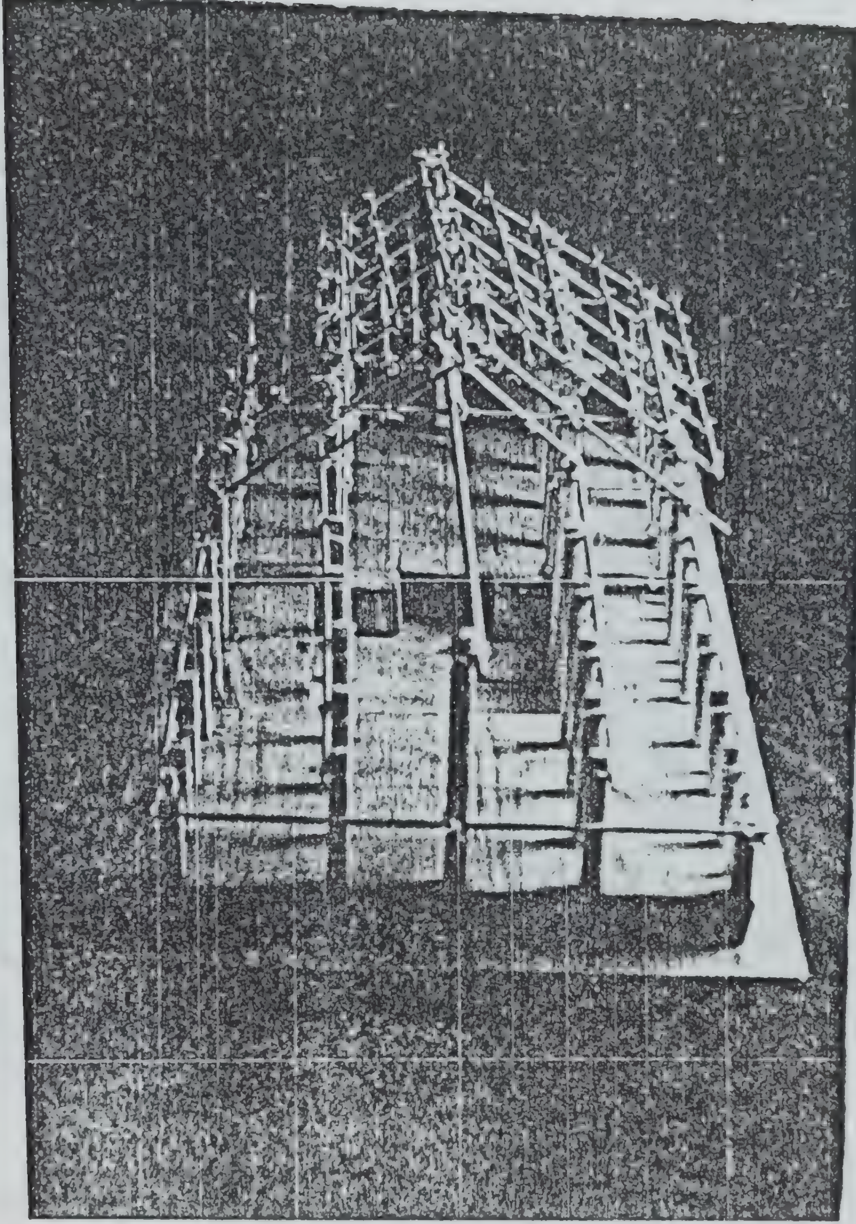
(Proscenium) ೨೫' ಯಿಂದ ೩೦' ಅಗಲ ವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಇನ್ನುಳಿದಂತೆ ಎರಡೂ ಬದಿಗೆ ೧೦' ರಿಂದ ೧೨' ಖಾಲಿ ಜಾಗವನ್ನು ನೇಪಥ್ಯವಾಗಿ ಬಿಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಒಂದೊಂದು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಹಿಂದೆ ಅಥವಾ ಬದಿಗೆ ಬಣ್ಣದ ಕೊಠಡಿ (Green room) ೧೦' ಉದ್ದ ೫೦' ಅಗಲ ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಬಣ್ಣದ ಕೊಠಡಿಯಿಂದ ನೇರ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸಲು ಎರಡೂ ಬದಿಗೆ ಒಂದೊಂದು ದ್ವಾರಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಬಣ್ಣದ ಕೊಠಡಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಲು ಒಂದು ದ್ವಾರ ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಚಿತ್ರ ಚೌಕಟ್ಟಿನ (Proscenium) ಎತ್ತರ ೧೫' ವರೆಗೆ ಇದ್ದು ಮೇಲೆ ೫' ಅಟ್ಟವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಅದರ ಮೇಲೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಓಡಾಡ ಬಹುದಾಗಿತ್ತು. (ಈಗ ಬಳಸುವ ಕ್ಯಾಟ್‌ವಾಕ್ ಜಾಗ ಇದಾಗಿದೆ). ಒಟ್ಟಾರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡ ಚಿತ್ರ ಚೌಕಟ್ಟು ೨೫'ಯಿಂದ ೩೦' ಅಗಲ ೪೦' ಉದ್ದ ೧೫' ಎತ್ತರ ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿದ್ದು ಮಿಕ್ಕ ಎಲ್ಲ ಭಾಗವನ್ನೂ ಕವಾಟ(Side wings) ಗಳ ಮೂಲಕ ಮುಚ್ಚಲಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. 'ಚಿತ್ರ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಗಾತ್ರ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಆದಂತೆ ಪ್ರಯೋಗದ ಗುಣ ಧರ್ಮವೂ ಬದಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.'[೧]

ಒಟ್ಟು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹ ೬೦' ಉದ್ದ ೫೦' ಅಗಲ ಇದ್ದು ಅದನ್ನು ೩೦' ಉದ್ದ ೫೦' ಅಗಲವಾಗಿ ಎರಡು ಭಾಗ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಒಂದು ಭಾಗದ ಮಣ್ಣನ್ನು ೩' ಅಗೆದು ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗಕ್ಕೆ ಇಳಿಜಾರಾಗಿ ಹಾಕಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅದೇ ಮಣ್ಣು ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಎತ್ತರಿಸಲೂ ಉಪಯೋಗವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅಗೆದ ಭಾಗ ೩೦' ಉದ್ದ ೩೦' ಅಗಲವಿದ್ದು ಅದನ್ನು 'ಖುರ್ಚಿಗುಂಡಿ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಖುರ್ಚಿ ಅಥವಾ ಬೆಂಚುಗಳನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದರು. ಉಳಿದ ೧೦' ಅಗಲ ೨೦' ಉದ್ದವಾದ ತೆರೆದ ಸ್ಥಳವನ್ನು 'ಬಾಜುಕಟ್ಟೆ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದು ಕೂಡಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕೂಡ್ರುವ ಸ್ಥಳ. ನೆಲದ ಪ್ರವೇಶ ಧನಕ್ಕಿಂತ ಈ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಧನ ಹೆಚ್ಚು.

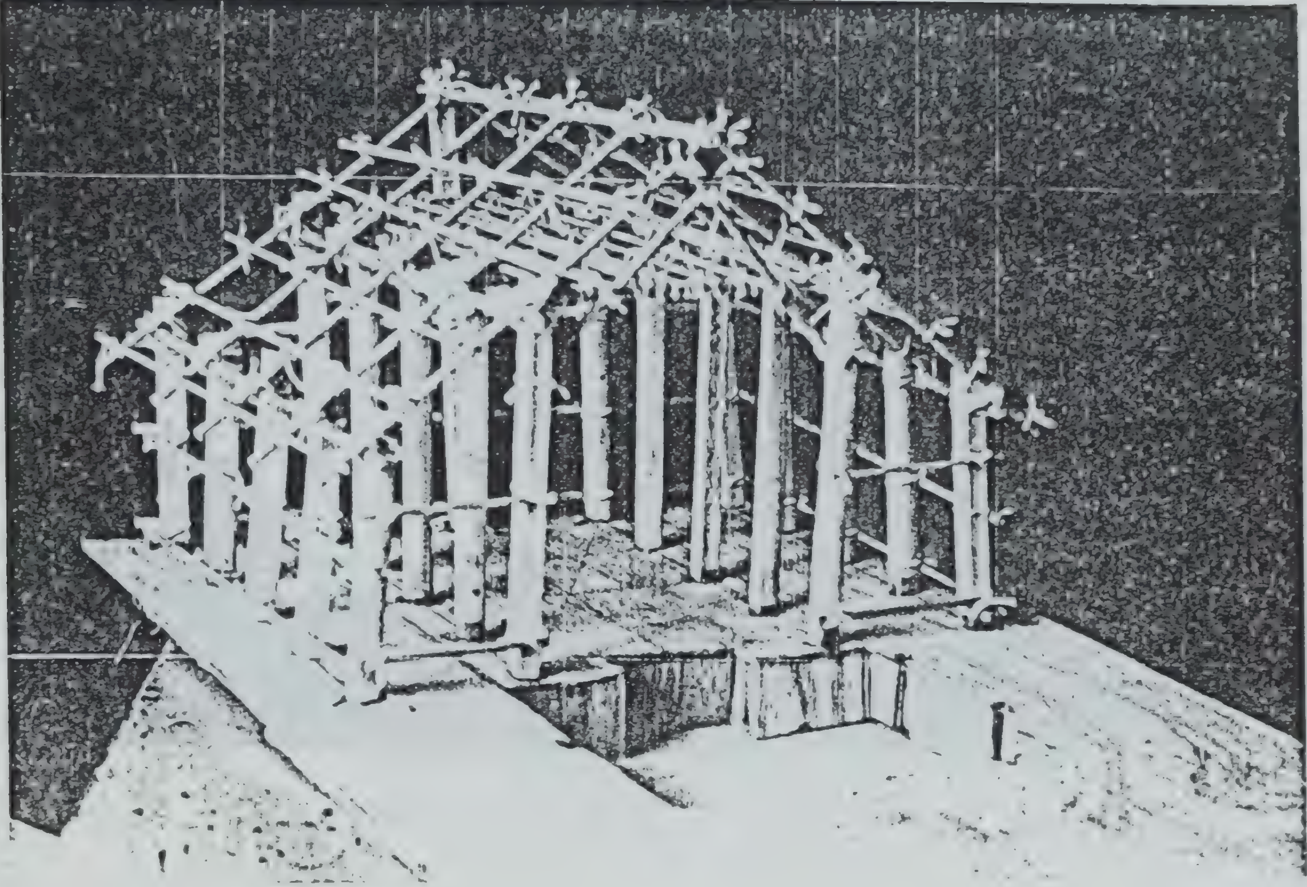
ಬಾಜುಕಟ್ಟೆ ಬಲಭಾಗಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪ್ರವೇಶದ್ವಾರ ಎಡಭಾಗಕ್ಕೆ ಎರಡು ಪ್ರವೇಶ ದ್ವಾರಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಅವೇ ದ್ವಾರಗಳಿಂದ ಖುರ್ಚಿ ಗುಂಡಿಗೆ ಬರಲು ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ಬಾಜುಕಟ್ಟೆ ಬಲಭಾಗವನ್ನು ಎರಡು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ ಮುಂದಿನ ಒಂದು ಭಾಗವನ್ನು ವೇಶ್ಯಾ ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗವನ್ನು ಕುಲೀನ ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆ ಕೂಡ್ರಲು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈಗಿನಂತೆ ಆಗ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಎಲ್ಲೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಕೂಡ್ರುವ ಹಾಗಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಂತರ ಕಾಯ್ದು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದದ್ದೂ ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ನೆಲದ ಒಟ್ಟು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ

---

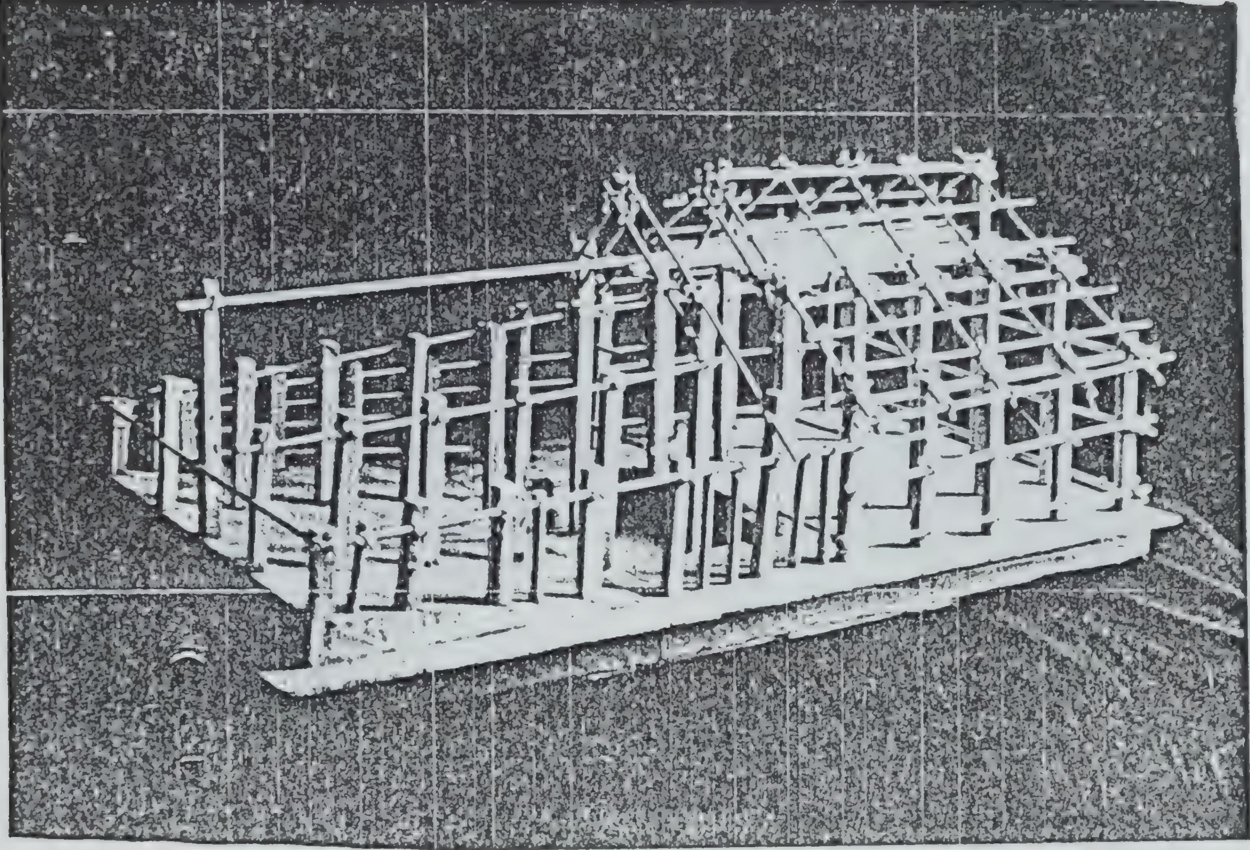
೧. ೧೫' ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಎತ್ತರವನ್ನು ೧೧'ಗೆ ಇಳಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳ ಪರಿಣಾಮ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತು. ಹಾಗೂ ಟ್ರಾಲಿ, ತಿರುಗು ರಂಗಮಂಚದ ಬಳಕೆಗೂ ಎತ್ತರ ೧೫' ಗಿಂತ ಕಡಿಮೆ ಇದ್ದರೆ ಸಾಕು ೧೧' ಎತ್ತರ ಬಾಕ್ಸ ಸೆಟ್ಟಿಂಗ್ ಕಲ್ಪನೆ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ೧೧'ಬಳಕೆಯಿಂದ ಅಟ್ಟದ (ಮಹಡಿ) ಸೆಟ್ಟಿಂಗ್ ಕಡಿಮೆ ಆದವು
ಮಾಹಿತಿ ಶ್ರೀಪಾದರಾವ್ ಗರುಡ - ೨೬-೧೨-೧೯೯೫



ರಂಗಮಂಟಪದ ಒಂದು ಮಾದರಿ, 'ಪಂದರ'.



ರಂಗಮಂಟಪದ ಒಂದು ಮಾದರಿ - ಮುಚ್ಚಗುಂಡಿ, ರಂಗಸ್ಥಳ ಹಾಗೂ ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಪಿಟ್ ಭಾಗದ ನೋಟ.



ರಂಗಮಂದಿರದ ಮಾದರಿ: ಇನ್ನೊಂದು ಪಾರ್ಶ್ವ ನೋಟ.



ರಂಗಮಂದಿರದ ಹೊರನೋಟ.

ಸ್ಥಳದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಲಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಒಟ್ಟು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದ ಎತ್ತರ ಪ್ರೋಸೀನಿಯಂ ಎತ್ತರಕ್ಕಿಂತ ೬' ಹೆಚ್ಚು ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದಲ್ಲೆ ಸುಮಾರು ೮' ಉದ್ದದ ಸ್ಥಳಮಾಡಿ ವಾದ್ಯಗಾರರಿಗೆ ಕೂಡ್ರಲು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಲಾಗಿರುತಿತ್ತು. ನೆಲದ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಎರಡೂ ಬದಿಗೆ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರವೇಶ ದ್ವಾರ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಇಡೀ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಮಳೆಗಾಳಿಗೆ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿರುವಂತೆ ಚಾಪೆ ಅಥವಾ ತಗಡು ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಹೊದಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಒಟ್ಟು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದ ರಚನೆಯನ್ನು ೮೦೦ ರಿಂದ ೧೦೦೦ ದಷ್ಟು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಕುಳಿತು ಪ್ರದರ್ಶನ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತೆ ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಈ ರಂಗಮಂದಿರದ ಗಾತ್ರಕ್ಕೆ ಆಗ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು ೧೯೪೭ರ ನಂತರ. ಧ್ವನಿವರ್ಧಕಗಳಿಲ್ಲದೆ ಇಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಮುಟ್ಟಿಸಬಲ್ಲ ಕಂಠ ತ್ರಾಣ ಆಗಿನ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಇರುತ್ತಿತು. ಒಟ್ಟು ಈ ರಂಗಮಂದಿರ ಅಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದಲ್ಲದ, ತೀರಾಚಿಕ್ಕದಲ್ಲದ ಗಾತ್ರವಿದ್ದು ಸಹಜವಾಗಿ ನಟನೆ ಅಥವಾ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಯಾವುದೇ ರಂಗಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮರೆಯಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಸೂರಿನಡಿಯ ರಂಗಸ್ಥಳವಾದುದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿ ತೆರೆದ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಯಾವುದೇ ಕಿವಿಗಡಚಿಕ್ಕುವ ವಾದ್ಯಗಳು ಮರೆಯಾದವು. ಮದ್ದಳೆಗೆ ಬದಲಾಗಿ ತಬಲಾದಂತಹ ವಾದ್ಯಗಳು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದವು.

ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಆರ್ಚ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಹಾಗೂ ನಟನ ಮಧ್ಯೆ ಬಂದು ಅವರೀರ್ವರನ್ನು ರಂಗ ಕ್ರಿಯಿಯಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿತು. ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರಾದಾಯಿಕ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಅಟ್ಟದಾಟಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಅನ್ನುವುದು ನಟನ ಅಭಿನಯ, ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ನಿರ್ಮಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಪ್ರೋಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಇರುವ ಮಾಂತ್ರಿಕ ಗುಣದಿಂದ ಚಿತ್ರಿತ ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆಯು (Stage setting) ಬಳಕೆ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಇದರಿಂದ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನುಡಿಗಟ್ಟು (Stage idiom) ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿ ಬದಲಾಯಿತು. ತೆರೆದ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಟನ ಗಾತ್ರ 'ಕನಿಷ್ಠವಾದ' ಅನುಭವ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರೋಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಅದೇ ನಟನ ಆಕೃತಿ 'ಗರಿಷ್ಠವಾದ' ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ತೆರೆದ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಯಾವುದೇ ರಂಗಕ್ರಿಯೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸೂರಿನಡಿಯ ರಂಗಮಂದಿರ ಪ್ರಕೃತಿ ವಿಕೋಪಗಳನ್ನು ತಡೆದುಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಯಾವುದೇ ಋತುವಿನಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡುವ ರೂಢಿ ಬಂತು. ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೆ ಆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಏನಿದ್ದರೂ ಬೇಸಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಯಾವಾಗ ಎಲ್ಲೆಂದರಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿಂದ ಅದರ ಆರ್ಥಿಕ ಭದ್ರತೆಗೂ ಅನುಕೂಲವಾಯಿತು. ಸೂರಿನಡಿಯ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ಬಂದದ್ದರಿಂದ ಪ್ರವೇಶಧನ ನೀಡಿದವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶ ದೊರಕುವಂತಾಯಿತು.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಈ ರೀತಿಯ ರಂಗಮಂದಿರ ಪ್ರವೇಶವಾದುದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿ ಆ ಒಂದೆ ಇದ್ದ ನಿರೂಪಣಾತ್ಮಕ (Narrative form) ಶೈಲಿಯ ರಂಗ ಪ್ರಸ್ತುತಿ ಮಾಯವಾಗಿ ನಾಟಕೀಯತೆಗೆ (Dramatic) ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವ ಬಂತು. ಅದು ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಾಗಬಹದು, ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಾಗಬಹುದು. ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳು ಈ ನಾಟಕೀಯ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಪೋಷಣೆ ನೀಡಿದವು. ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರೆತದ್ದು ಈ ರೀತಿಯ ರಂಗಮಂದಿರದ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇದನ್ನು ಪ್ರಸನ್ನ ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

> ಈ ಮೊದಲೇ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಿದಂತೆ ನಾಟಕವನ್ನು ನಾಲ್ಕುಗೋಡೆಯ ಒಳ ಸೂರಿನಡಿಯಲ್ಲಿ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸಿದ್ದು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ. ಇದು, ಮುಂದೆ ಲಿಖಿತ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟಲಿಕ್ಕೆ ತೀರ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದ್ದಂತಹ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಬದಲಾವಣೆಯೇ ಹೌದು. ಏಕೆಂದರೆ ಮುಚ್ಚಿದ ರಂಗಮಂದಿರದ ನಿಯಂತ್ರಿತ ವಾತಾವರಣ ಮಾತ್ರ ಮಾತು ನಿದೀಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಬೆಳವಣಿಗೆ ತೋರಲಿಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದಂತಹ ಪರಿಸರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸ ಬಲ್ಲದು.[೧]

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಅಂಕದ ಪರದೆಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ೫ - ೬ ಪರದೆಗಳು ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತಹ ಕವಾಟಗಳಿಂದ ವಿನ್ಯಾಸಗೊಳಿಸಿರಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪರದೆಗಳು, ಕವಾಟಗಳು, ಝಾಲರಿಗಳ ಮೇಲೆ ಪರ್ಸಪೆಕ್ಟಿವ್ ತಂತ್ರ ಬಳಸಿ ಬಿಡಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅವೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಂಗಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ರಂಗಸ್ಥಳದ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಆರ್ಚನ್ನು ಒಂದೊಂದು ಸಾರಿ ಕೇವಲ ಒಂದೇ ಫ್ರೇಮಿನಿಂದ ಒಂದೊಂದು ಸಾರಿ ಬಾಕ್ಸಸೆಟ್ ಫ್ರೇಮಿನ ಮಾದರಿ ಪ್ಲಾಟ್ ಬಳಸಿ ಸಜ್ಜು ಗೊಳಿಸಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಮೇಲೆ ಆಯಾ ಕಂಪನಿಯ ಆರಾಧ್ಯ ದೇವತೆಯ ಚಿತ್ರದಿಂದ ಅಲಂಕೃತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದಿಷ್ಟು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದವರು ಅನುಸರಿಸಿದ ರಂಗಮಂದಿರದ ಮಾದರಿ ಈ ವರೆಗೂ ಇದೇ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ.

ರಂಗಮಂದಿರದ ಹೊರಗಡೆ ಆಯಾಕಂಪನಿಯವರು ಆಡುವ ನಾಟಕಗಳ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಭಿತ್ತಿ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಅಲಂಕೃತ ಗೊಳಿಸಲಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ರವೇಶ ಧನ ವಿಕ್ರಯಿಸುವ ಜಾಗವನ್ನು ಕೂಡಾ ರಂಗಮಂದಿರದ ಹೊರಗಡೆ ಚಾಪೆ ಅಥವಾ ತಗಡುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ವಿನ್ಯಾಸ ಗೊಳಿಸಲಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಇಡೀ ರಂಗಮಂದಿರಕ್ಕೆ ರಕ್ಷಣೆಯಾಗಿ ಬೊಂಬು, ಗಳ ಇತ್ಯಾದಿ ಬಳಸಿ ಆವರಣ ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಇಡೀ ಆವರಣಕ್ಕೊಂದು ಅಲಂಕೃತವಾದ ಪ್ರವೇಶದ್ವಾರವನ್ನು

---

೧. ಪ್ರಸನ್ನ, ನಾಟಕ - *ರಂಗಕೃತಿ*, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೮೫, ಪುಟ - ೨೬.

ವಿನ್ಯಾಸಗೊಳಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕಂಪನಿಗಳು ಜಾತ್ರೆನಡೆಯುವ ಊರುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಕ್ಕಾಂ ಮಾಡಿದ್ದರೆ ನಟ ನಟಿಯರಿಗೆ ವಾಸ ಮಾಡಲು ಚಾಪೆ ಬೊಂಬು,ಗಳ ಬಳಸಿ ಮಾಡಲಾದ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಮನೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು.

ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ

ನಾಟಕ ಕಲೆಗೆ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಕೊಡುಗೆ ಅಂದರೆ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಬರುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಘಟನಾವಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಇಡೀ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಘಟನೆಯ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಲು ರಂಗವನ್ನು ಸಜ್ಜು ಗೊಳಿಸಿವುದೇ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಮುಖ್ಯ ಕೆಲಸ. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ರಂಗವನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಸಜ್ಜುಗೊಳಿಸುವ ರೂಢಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವುದು ಇಡೀ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ವಿವಿಧ ದೇವತೆಗಳ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸಿರುವುದನ್ನು ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ರಂಗಸ್ಥಳ ಮಾತ್ರ ಯಾವಾಗಲೂ ಖಾಲಿಸ್ಥಳ, ಅದನ್ನು ರಂಗ ಶೀರ್ಷ,ರಂಗ ಪೀಠ, ಮತ್ತವಾರಿಣಿ ಮುಂತಾದ ಕಕ್ಷಾ ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ರಂಗಕ್ರಿಯೆ ಕೇವಲ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿರದೆ ಚಲನವಲನಗೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಬಯಲಾಟಕೂಡಾ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಹೊಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಮೂಲಕವೇ ರಂಗಕ್ರಿಯೆ, ಆಟದ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗ ಬೇಕಾದುದು ನಮ್ಮ ಪೌರಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಶೇಷತೆ. ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಕುರಿತು ಪ್ರಸನ್ನ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

> ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ಪರಂಪರೆಗೆ ಆಗಲಿ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಶೈಲಿಗೇ ಆಗಲೀ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಕಲ್ಪನೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಎರಡೂ ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕಥನ (Narrative) ತುಂಬಾ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಅಂಗವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಇಡೀ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ಥಳವಾಗಿ ಭಾವಿಸಿಬಿಡುವಂತಹ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಿರಲಿಲ್ಲ. ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿ ನಿಂತುಬಿಡುವ ಈ ರೀತಿಯ ರಂಗಕಲ್ಪನೆ ಕಥನದ ಅವಿರತ ಚಲನೆಯ ಗುಣಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿ ಬರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಷ್ಟೇ ಏಕೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿತ್ತು ಎಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.[೨]

ಈ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ರಂಗಪರಂಪರೆಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಳೆದ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಪರ್ಕ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ಪ್ರೇರಿತರಾಗಿ ನಾವು ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಪಡೆದು ಕೊಂಡದ್ದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಭಾಗ ಒಂದರಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಅಂದರೆ ಕಥನ (Narrative) ಕ್ರಮದಿಂದ ನಾಟಕೀಯ (Dramatic) ಕ್ರಮವನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಮೂಡಿರಬಹುದು.

---

೨. ಅದೇ ಪುಟ ೮೯.

ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳೂ ಕೂಡಾ ಸ್ಥಾಯಿ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಎಂಬುದೊಂದು ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯಂತೆ ಇತ್ತು. ಗ್ಲೋಬ್ ಅಥವಾ ಸ್ವಾನ್ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂಚಾಚು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಂಸ್ಥಳಗಳೇ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅನವು ಮಾಡಿ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಸಂಸ್ಕೃತ, ಗ್ರೀಕ್ ಅಥವಾ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿಯನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳ ನಾಟಕೀಯತೆ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ, ಪಾತ್ರಗಳ ಮನೋಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ಅಡಕವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾಟಕೀಯತೆಗೆ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಪೂರಕವಾಗಬಲ್ಲದು ಹೊರತು ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸಲು ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಅದೂ ನಮಗೆ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಆಮದಾದದ್ದು. ಅದು ಬಂಗಾಲಿ, ಪಾರ್ಸಿ, ಮರಾಠಿ ನಂತರ ನಮ್ಮ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಬಹುದು :

'ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುವಂಥದ್ದು ಹೀಗಾಗಿ ಚೌಕಟ್ಟು, ಪ್ರತ್ಯಂತರ ತತ್ವವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ನಿರ್ಮಾಣ ಆಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.[೪] ಇಡೀ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಡೀಪ್‌ಸೀನ್, ಫ್ರಂಟ್‌ಸೀನ್‌ಗಳೆಂದು ವಿಭಾಗಿಸಿ ರಂಗಕ್ರಿಯೆ ಈ ಸೀನುಗಳ ಮುಂದೆ ನಡೆಯುವಂತೆ ರೂಪಿಸಲಾಯಿತು. ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಆರ್ಚ್‌ನಿಂದ ಸುಮಾರು ಆರು ಅಡಿ ಒಳಗಡೆ ನಡೆಯುವ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಫ್ರಂಟ್‌ಸೀನಿನ (ಹೊರ) ದೃಶ್ಯಗಳೆಂದೂ ಆದರ ಆಚೆ ನಡೆಯುವ ರಂಗಕ್ರಿಯಗಳು ಡೀಪಸೀನ್ (ಒಳ) ದೃಶ್ಯಗಳೆಂದೂ ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಕ್ರಿಯೆ ಡೀಪ್ ಸೀನ್‌ನಲ್ಲಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಬರುವ ದೃಶ್ಯಗಳೂ, ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೂ ಫ್ರಂಟ್ ಸೀನಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ರಾವಣನ ದರ್ಬಾರು, ವೈಕುಂಠ, ಎಚ್ಚಮನಾಯ್ಕ ನಾಟಕದ ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಯನ ದರ್ಬಾರು ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಡೀಪ್‌ಸೀನಿನ ದೃಶ್ಯಗಳು. ಕಾಲಾವಧಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಡೀಪ್‌ಸೀನಿನ ದೃಶ್ಯಗಳು ಬಹಳ ಹೊತ್ತು ನಡೆಯುವಂಥವು. ಫ್ರಂಟ್‌ಸೀನ್‌ನ ದೃಶ್ಯಗಳು ಚಿಕ್ಕದಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ರೀತಿಯ ದೃಶ್ಯ ಜೋಡಣೆಯಿಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರಿಗೆ ಒಂದು ತಾಂತ್ರಿಕ ಅನುಕೂಲವೂ ಆಯಿತು. ಅದೇನೆಂದರೆ, ಡೀಪ್‌ಸೀನಿನ ಒಂದು ಘಟನೆ ಮುಗಿದಾಗ ಮುಂದಿನ ಡೀಪ್‌ಸೀನಿನ ಘಟನೆಗೆ ಸೆಟ್ ಜೋಡಿಸಲು ಕಾಲಾವಧಿ ಬೇಕಾದುದರಿಂದ ಆ ಮಧ್ಯ ಒಂದು ಫ್ರಂಟ್ ಸೀನ್ ಘಟನೆಯನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಬಹಳಷ್ಟು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾರದ ನಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳು, ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೂ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ.

---

೪. ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಭಾಗ ಒಂದು ಅಧ್ಯಾಯ ೧ ರಲ್ಲಿ ಈ ಕುರಿತ ವಿವರಗಳಿವೆ.

ಗಂಭೀರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಫ್ರಂಟ್‌ಸೀನಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬಾರದೆಂಬ ನಿರ್ಬಂಧವೇನೂ ಇಲ್ಲವಿದ್ದರೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಫ್ರಂಟ್‌ಸೀನ ಬಳಕೆ ಯಾಗುತ್ತಿದ್ದುದ್ದು ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗಾಗಿ. ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಫ್ರಂಟ್‌ಸೀನ್ ಬಳಕೆ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ತಾಂತ್ರಿಕ ಅನುಕೂಲತೆಗಾಗಿ ವಿನ್ಯಾಸಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಎಂದೆನಿಸಿದರೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಆ ಅನುಕೂಲತೆಯನ್ನು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿಯೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆ ಸಫಲ ಅನ್ನಿಸುವಂತೆಯೂ ಅದರ ಉಪಯೋಗ ಆಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆ ಪ್ರತ್ಯಂತರ ತತ್ವ ಡೀಪ್‌ಸೀನ್, ಫ್ರಂಟ್‌ಸೀನ್ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ವಿನ್ಯಸ್ತಗೊಂಡಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಯಾವ ಯಾವ ರೀತಿಯ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಬಳಕೆಯಾಗಿದ್ದವು ಎಂಬುದನ್ನು ಮುಂದೆ ಗಮನಿಸೋಣ.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಾಗ ಆದಾಗಲೇ ಇಲ್ಲಿನ ಜನತೆಗೆ ಪಾರ್ಸಿ, ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ದೃಶ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಯ ಪರಿಚಯವಿತ್ತು. ಆ ಕಂಪನಿಗಳ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದು ಇಲ್ಲಿನ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗಾಗಿ ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡರು. ಒಟ್ಟು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯಲ್ಲಿ :-

೧. ಅಂಕಪರದೆ
೨. ರಸ್ತಾ ಪರದೆ
೩. ಜಂಗಲ್ ರಸ್ತಾ
೪. ಮಹಲು ಪರದೆ
೫. ಫುಲ್ ಜಗಲ್ ಮತ್ತು ಕಟ್ ಜಂಗಲ್ ಪರದೆ
೬. ದರಬಾರು ಪರದೆ
೭. ಪ್ಲ್ಯಾಟುಗಳು
೮. ಆಕಾಶ ಪರದೆ
೯. ಝಾಲರಿಗಳು
೧೦. ಕಾಪಾಟಗಳು (ವಿಂಗ್ಸ)
೧೧. ಕ್ರಾಸ್ ಕಪ್ಪಿ
೧೨. ನಾಭಿ
೧೩. ಕಾಮಿಕ್ ಕರ್ಟನ್
೧೪. ಶಾಡೋ ಕರ್ಟನ್
೧೫. ಸೀಳು ಪರದೆ
೧೬. ಟ್ರಾಲಿ

ಹೀಗೆ ನಾನಾ ನಮೂನೆಯ ಪರದೆ, ಪ್ಲ್ಯಾಟು, ಕವಾಟ, ಝಾಲರಿಗಳ ಮೂಲಕ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುತಿತ್ತು.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಮುಖ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ವಿನ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಪರದೆಗಳು. ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಅಳತೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಈ ಪರದೆಗಳನ್ನು ಮೇಲಿನಿಂದ ಕೆಳಗೆ ಬಿಡುವ, ಹಾಗೆ ಮೇಲೆ ಎತ್ತುವ, ತಂತ್ರದಿಂದ ದೃಶ್ಯ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವಕ್ಕೆ ಸುರುಳು ಪರದೆಗಳೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ದುಂಡಾದ ಬೊಂಬು ಅಥವಾ ಕಟ್ಟಿಗೆಗೆ

ಅದನ್ನು ಸುತ್ತಿ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಕೆಳೆಕ್ಕೆ ನೇಪಥ್ಯದಿಂದಲೇ ಹಗ್ಗದ ಸಹಾಯದಿಂದ ಎಳೆಯುವ ಒಂದು ತಂತ್ರ ಎಲ್ಲ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಈ ತಂತ್ರ ಒಂದು ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗ.

ಒಂದು ಸಮರ್ಥ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಹತ್ತು ಪರದೆಗಳಂತೂ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಈ ಪರದೆಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರತ್ಯಂತರ ತಂತ್ರಬಳಸಿ ಚಿತ್ರ ಬಿಡಿಸಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಪರದೆಗಳು ಸುಮಾರು ೧೮ ಅಡಿ ಎತ್ತರ ೨೨ ಅಡಿ ಅಗಲ ಇರುತ್ತವೆ. ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಿತ ವಸ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಅನಿಸಬೇಕು ಹಾಗೂ ವಾಸ್ತವದಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸಬೇಕು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಜಲವರ್ಣ(Water Colour) ಇಲ್ಲವೆ ತೈಲವರ್ಣ(Oil Paint) ಉಪಯೋಗಿಸುವ ರೂಢಿ ಇತ್ತು. ಇದು ಆಗ ಯುರೋಪಿನ ತೈಲವರ್ಣ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಆಕರ್ಷಿತನಾದ ರವಿವರ್ಮ (೧೮೪೮ - ೧೯೦೬) ನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ರೀತಿಯಂತಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಪೌರಾಣಿಕ ವಿವರಗಳನ್ನು'ವಾಸ್ತವ'ಗೊಳಿಸುವ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ರವಿವರ್ಮ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದ. ಅದೇ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಕಂಪನಿ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಗೂ ಅನುಸರಿಸಿದರು. ಪರದೆಗಳ ಮೇಲೆ ಬಾಂಬೆ ಪ್ರಿನ್ಸೆಸ್ ರಸ್ತೆ, ಹಂಪಿಯ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ, ಇತ್ತೀಚಿನ ವಿಧಾನಸೌಧ ಕೂಡಾ ಮೂಡಿಬಂದವು. ಈ ಪರದೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಐತಿಹ್ಯಗಳಿವೆ. ಡೊಂಗ್ರೆ ಪೇಂಟರ್ ಎಂಬಾತ *ಗೋಪಿಚಂದ* ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ಆಶ್ರಮದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಿಡಿಸಿದ್ದನಂತೆ. ಆತ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಿದ ಗಿಡಗಂಟಿ ಹೂಗಳ ಚಿತ್ರ ನಿಜವಾದದ್ದುವೇನೋ ಎಂಬ ಭಾಸ ಹುಟ್ಟುತ್ತಿತ್ತಂತೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡಿ ಚಿಟ್ಟೆ. ಜೆನ್ನೊಣಗಳೂ ಆ ಚಿತ್ರಿತ ಪರದೆಗಳ ಮೇಲೆ ಕೂಡುತ್ತಿದ್ದವಂತೆ.[೫] ಹಾಗೆ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಯ ನಟ ಹಾಗೂ ಪೇಂಟರ್ ಫಿದಾ ಹುಸ್ಸೇನ ಎಂಬಾತ ಒಂದು ಕಲ್ಲಂಗಡಿಹಣ್ಣಿನ ಚಿತ್ರ ಬಿಡಿಸಿದ್ದನಂತೆ. ಅದು ನಿಜವಾದದ್ದೇನೋ ಎಂದು ತಿಳಿದು ಕಾಗೆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಹಾಳು ಮಾಡಿತ್ತಂತೆ.[೬] ಹೀಗೆ ಆಗಿನ ಚಿತ್ರಕಾರರ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸುತ್ತಿದ್ದ 'ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆಯ' ಬಗ್ಗೆ ಅನೇಕ ಐತಿಹ್ಯಗಳಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳ ಬೇಕಾದುದಿಷ್ಟೇ ಪರದೆಯಾಗಲಿ ಪ್ಲ್ಯಾಟ್‌ಗಳಾಗಲಿ 'ವಾಸ್ತವ' ಅನ್ನಿಸುವ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನ ಆಗಿನ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

೧) ಅಂಕ ಪರದೆ :

ಇದು ನೇರ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗೆ ಉಪಯೋಗವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ 'ಡ್ರಾಪ್ ಕರ್ಟನ್' ಎಂತಲೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಆರ್ಚನಿಂದ ೫ ಅಡಿ ದೂರದಲ್ಲಿರುತ್ತಿತ್ತು. ನಾಟಕ ಆರಂಭವಾಗುವ ಮುನ್ನವೇ ಇದನ್ನು

---

೫. ಮಾಹಿತಿ ಶ್ರೀಪಾದರಾವ್ ಗರುಡ ೨೫- ೮- ೧೯೯೫

೬. .....He made watermelons, but his painting was destroyed by a crow because the crow mistook the painting for reality. Anuradha Kapoor; "The representation of Gods and Heores: Parsy mithological drama of the early 20th century" *Art and Ideas*,(Edited) Gita Kapoor, Issue 23-24, Tulika Print Communication New Delhi , 1993, p.101.

ಬಿಟ್ಟಿರಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ಆಯಾ ಕಂಪನಿಯ ಇಷ್ಟದೇವತೆ ಅಥವಾ ಇನ್ನಾವುದಾದರೂ ದೇವರ ಚಿತ್ರ ಬಿಡಿಸಲಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ವೆಂಕೊಬರಾಯರ ಕಂಪನಿಗೆ ಮಹಾಲಕ್ಷ್ಮಿ, ಗರುಡರ ಕಂಪನಿಗೆ ಶ್ರೀರಾಮ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕದ ಸನ್ನಿವೇಷ, ವಾಮನ ರಾಯರ ಕಂಪನಿಗೆ ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನದ ದೃಷ್ಯ, ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಗೆ ಗಂಗಾವತರಣದ ದೃಶ್ಯ ಅಂಕ ಪರದೆಯಾಗಿದ್ದವು. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಭಾವನೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಅಂಕಪರದೆಯನ್ನೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ವಾಣಿ ವಿಲಾಸ ಕಂಪನಿಯವರು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಅಂಕಪರದೆಯ ವಿವರ ಹೀಗಿದೆ:

> ತುಂಬ ಅಗಲವಾದ ಅಂಕಪರದೆ. ಅಂಕಪರದೆಯನ್ನು ಪೂರ್ತಿವ್ಯಾಪಿಸಿದ ಭಾರತದ ನಕ್ಷೆ. ಮಧ್ಯೆ ಮಹಾತ್ಮಾಗಾಂಧಿಯವರ ಚಿತ್ರ. ಅವರ ಸುತ್ತಮುತ್ತ ಜವಾಹರಲಾಲ್ ನೆಹರೂ, ಸರ್ದಾರ್ ವಲ್ಲಭಾಯಿ ಪಟೇಲ್, ಟಿಳಕ್, ರಾನಡೆ, ಮೊದಲಾದ ಧುರೀಣರ ಚಿತ್ರ. ಭಾರತಾಂಬೆಯ ಕೈಯಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ತ್ರಿವರ್ಣಧ್ವಜ. ಅದು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಭಾವನೆಯ ಕುರುಹು. ಅಂಕ ಪರದೆಯನ್ನು ನೋಡಲು ಜನಜಾತ್ರೆ. ಅಂಕ ಪರದೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ಭಯ, ಭಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಕೈ ಮುಗಿಯುವ ಮುಗ್ಧ ರಾಷ್ಟ್ರಪ್ರೇಮಿಗಳು.[2]

ನಾಟಕ ಆರಂಭವಾಗುವ ಮುನ್ನ ಅಂಕ ಪರದೆಯನ್ನು ಮೇಲೆ ಎಳೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ನಾಂದಿ ಆರಂಭವಾಗಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತೆ ಆ ಅಂಕ ಪರದೆ ಬಿಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಂಕ ಪರದೆ ಬಿಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ದೊಡ್ಡ ನಾಟಕಗಳಿದ್ದರೆ ಅಥವಾ ಇಡೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ರಂಗಸಜ್ಜುಗೊಳಿಸುವುದಿದ್ದರೆ ಡೀಪ್‌ಸೀನಿನಿಂದ ನೇರ ಮತ್ತೆ ನಾಟಕ ಡೀಪ್‌ಸೀನಿಗೆ ಆರಂಭವಾಗುವುದಿದ್ದರೆ. ನಟರು ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದಣಿದಿದ್ದರೆ, ಈ ಅಂಕವನ್ನು ಮಧ್ಯೆಯೂ ಬಿಡುವ ರೂಢಿ ಇತ್ತಂತೆ. ರಾಮಾಯಣದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಎರಡು ಅಂಕು, ಎಚ್ಚಮ್ಮನಾಯಕ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಎರಡು ಅಂಕ ಬಿಡುವ ರೂಢಿ ಇತ್ತಂತೆ. ಅಂಕ ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ದೇವಾನು ದೇವತೆಗಳ ಚಿತ್ರ ಒಂದು ರೀತಿ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಪವಿತ್ರ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಾಣ ಆಗಲು ನೆರವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅಂಕ ಪರದೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆ ಆದಷ್ಟು ಮುಂದೆ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಮುಂದೆ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಆರ್ಚ್ ಎದುರಿಗೆ ಒಂದು ಕೆಂಪದೊ, ನೀಲಿಯದೊ, ಮಕಮಲ್ಲಿನ ಕರ್ಟನ್ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಅದರ ಮೇಲೆ ಯಾವ ಚಿತ್ರವೂ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟು ನಾಟಕದ ಆರಂಭ ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಒಂದೊಂದು ಸಾರಿ ಒಂದು ಅಂಕ ಪೂರ್ತಿ ಆದದ್ದನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಇದನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮತ್ತು ಅಂಕಪರದೆ ಒಂದು ಕಂಪನಿಯ ಚಿನ್ಹೆಯಾಗಿಯೂ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

---

೨. ಶಾ.ಮಂ. ಕೃಷ್ಣರಾಯ, *ಚಿಗುರು ನೆನಪು, ನಟಶೇಖರ ಬಸವರಾಜ ಮನಸ್ಸೂರ್‌ರ ಆತ್ಮ ಕಥೆ*. ವಿಶ್ವಭಾರತಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮಡಗಾಂ (ಗೋವಾ), ೧೯೮೩, ಪುಟ ೪೨.

೨) ರಸ್ತಾ ಪರದೆ

ರಂಗಕ್ರಿಯೆ ಬೀದಿಯ ಒಂದು ಬದಿಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಈ ಪರದೆಯನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದರ ಮೇಲೆ ಆಗ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಯಾವುದಾದರೂ ವಾಸ್ತುವಿನ ಚಿತ್ರವನ್ನೇ ಯಥಾವತ್ ಬಿಡಿಸಲಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಬಹಳ ಕಾಲದವರೆಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಆಗಿನ ವಾಸ್ತುವಿನ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ರಸ್ತಾ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಬೀದಿಯ ಭಾಸ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತೆ ಪರದೆ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರ ಬಿಡಿಸಲಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಒಂದು ಕಂಪನಿಯ ರೆಪರ್ಟರಿಯಲ್ಲಿ ಹತ್ತು ಹದಿನೈದು ನಾಟಕಗಳಿದ್ದರೆ ಅವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ರಸ್ತಾ ಪರದೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಒಂದೇ ರಸ್ತಾ ಪರದೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇತರ ಪರದೆಗಳಿಗೂ ಈ ಮಾತು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟೋಸಲ ಈ ಪರದೆಗಳಿಗೂ ಎದುರು ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ದೃಶ್ಯಗಳಿಗೂ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಇರುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ.

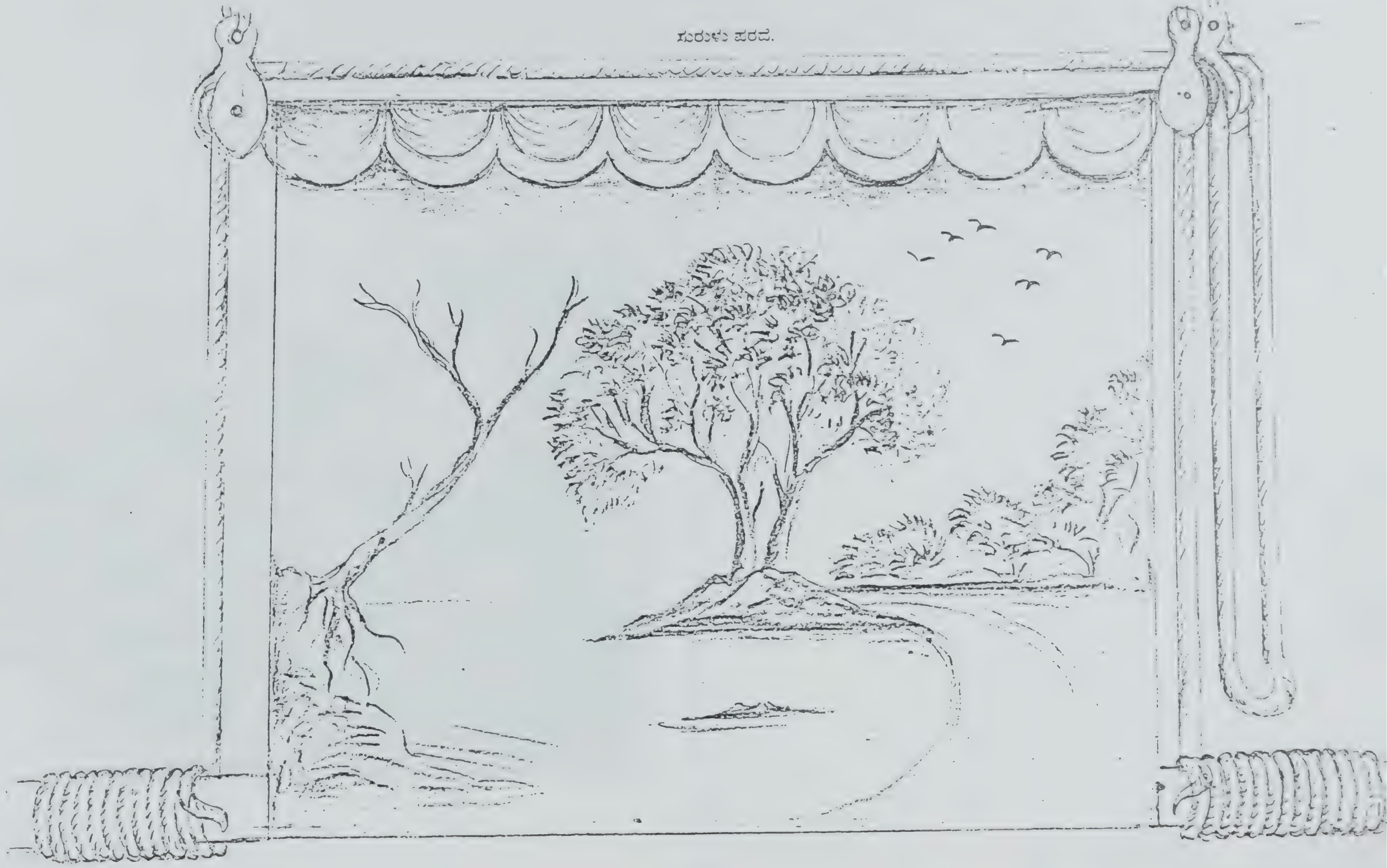
ರಸ್ತಾ ಪರದೆಯ ಎದುರಿಗೆ ನಡೆಯುವುದು 'ಫ್ರಂಟ್ ಸೀನ್' ರಂಗ ಘಟನೆಗಳು. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಧಾನ ದೃಶ್ಯಗಳು ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಸ್ತಾಪರದೆಯ ಎದುರಿಗೆ ನಡೆಯುವ ದೃಶ್ಯಗಳು 'ಡೀಪ್ ಸೀನ್' ದೃಶ್ಯಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಯುಗ ಆರಂಭವಾದ ಮೇಲೆ ರಸ್ತಾ ಪರದೆ ಎದುರಿಗಿನ ಹಾಸ್ಯ ದೃಶ್ಯಗಳೇ ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆದವು. ಹಾಗೂ ರಸ್ತಾ ಪರದೆಯ ಎದುರಿಗೆ ನಡೆಯುವ ನಾಟಕವೇ ಬೇರೆ, ಡೀಪ್‌ಸೀನಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ನಾಟಕವೇ ಬೇರೆ ಎನ್ನಿಸುವ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿಯಿತು. ಅಂತೂ ಹೇಗೋ ನಾಟಕಕಾರ ತಿಣುಕಾಡಿ ಎರಡಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧ ಜೋಡಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವುದೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಡೀಪ್ ಸೀನಿನಿಂದ ಫ್ರಂಟ್ ಸೀನಿಗೆ ದೃಶ್ಯ ಬದಲಾವಣೆಯ ರೀತಿಯೂ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾದದ್ದು. ಡೀಪ್ ಸೀನಿನ ದರ್ಬಾರಿನ ಒಂದು ದೃಶ್ಯದ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಿ. ಆಗ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ನಿರ್ಗಮಿಸಿ ಉಳಿದ ಒಂದೆರಡು ಪಾತ್ರಗಳು ಹಾಗೇ ಮಾತಾಡುತ್ತಾ ಮುಂದೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಮುಂದೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ನಿಧಾನವಾಗಿ ರಸ್ತಾ ಪರದೆಯನ್ನು ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ದೃಶ್ಯ ದರ್ಬಾರಿನಿಂದ ಫ್ರಂಟ್ ಸೀನಿನ ರಸ್ತೆಗೆ ಬದಲಾಯಿತು ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಆದೃಶ್ಯದ ಕೊನೆ ಮತ್ತೆ ಅದೇ ಪಾತ್ರಗಳು ದರ್ಬಾರವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವಂತಿದ್ದರೆ ನಿಧಾನವಾಗಿ ರಸ್ತಾ ಪರದೆಯನ್ನು ಮೇಲೆ ಎತ್ತುತ್ತಾರೆ. ಮುಂದೆ ನಡೆಯುವ ದೃಶ್ಯ ಡೀಪ್ ಸೀನಿನ ಇನ್ನಾವುದೋ ದೃಶ್ಯವಾಗಿರಬಹುದು. ಅಂತೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ನಾಟಕೀಯ ಗುಣ ಪಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಈಗಿನಂತೆ ಆಗ ಇಡೀ ರಂಗವನ್ನು ಕತ್ತಲಾಗಿಸಿ ದೃಶ್ಯ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡುವ ರೂಢಿ ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಇರುವಂತೆಯೇ ದೃಶ್ಯ ಮುಂದಿನದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಆಗಿನ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕದ 'ಫ್ರಂಟ್‌ಸೀನ'ನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ರಂಗಕ್ರಿಯೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ 'ವಿಷ್ಕಂಭಕ,' 'ಪ್ರವೇಶಕ'ಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತಿದ್ದವು.



ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕದ ರಸ್ತಾ ಪರದೆ (೧೯೩೦ ರ ವರೆಗೆ).

ಸುರುಳು ಪರದೆ.





ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕದ ರಸ್ತಾ ಪರದೆಯ ಎದುರಿಗೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿ. ನಾಟಕ - ಎಚ್ಚಮ ನಾಯಕ (೧೯೨೦), ನಟ-ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು.

೩) ಜಂಗಲ್ ರಸ್ತಾ

ಇದು ಕಾಡಿನ ಚಿತ್ರ ಬಿಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಪರದೆ. ರಸ್ತಾ ಪರದೆಯ ಹಿಂದೆ ಅರ್ಧ ಅಡಿ ದೂರದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಕಾಡು ದಾರಿಯ ಯಾವುದಾದರೂ ದೃಶ್ಯ ಈ ಪರದೆಯ ಮುಂದೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದರ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಕೂಡಾ ರಸ್ತಾ ಪರದೆಯಂತೆಯೇ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ರಸ್ತಾ ಪರದೆ, ಜಂಗಲ್ ರಸ್ತಾ, ಉದ್ಯಾನವನ(ಚಿತ್ರ)ಈ ಮೂರು ಪರದೆಗಳನ್ನು ಮೊದಲನೆ ಕವಾಟದ ಹಿಂದೆ ಕಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ.

೪) ಮಹಲು ಪರದೆ

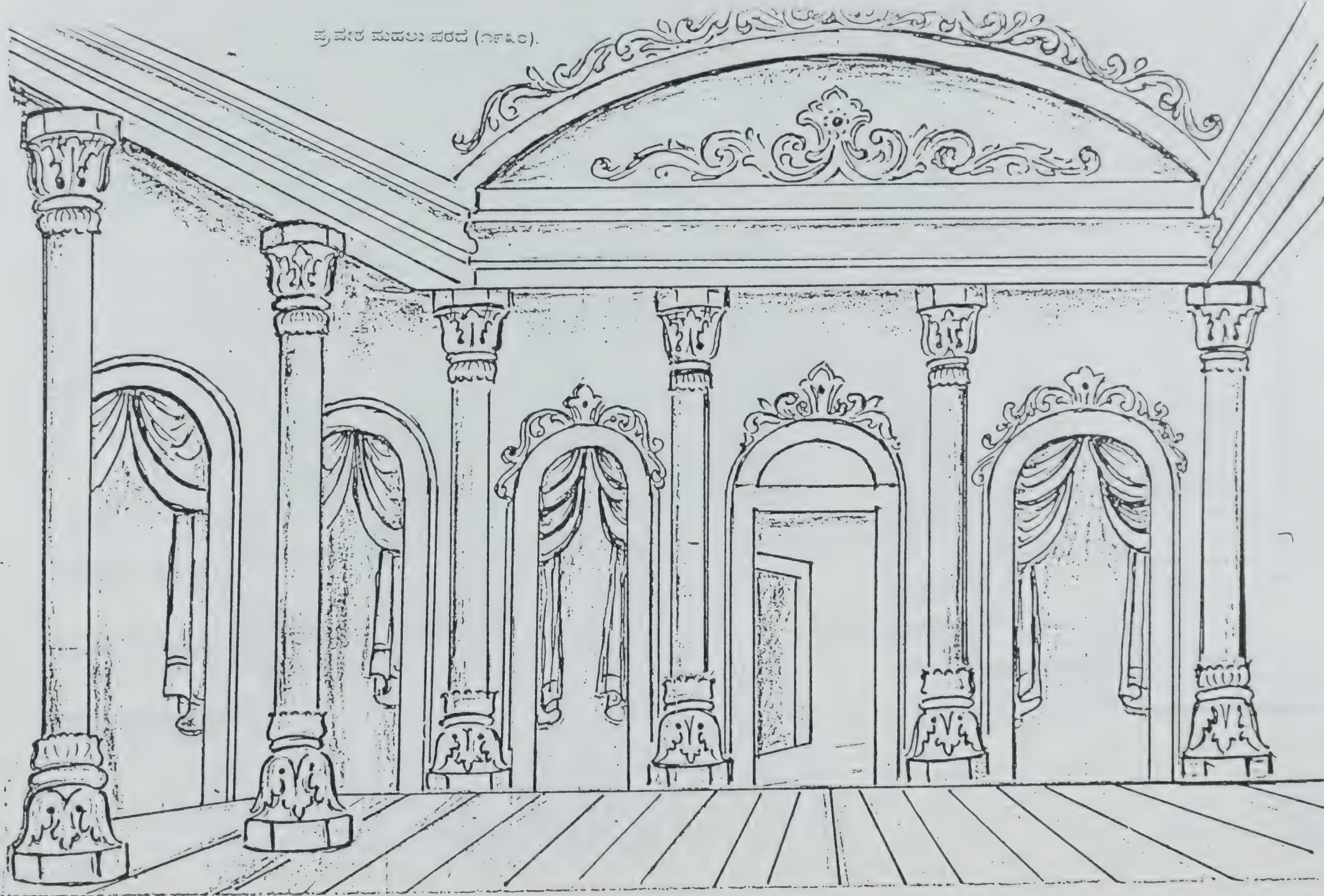
ಇದಕ್ಕೆ 'ಪ್ರವೇಶ ಮಹಲು' ಎಂದು ಕೂಡಾ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ರಾಜನ ಆಸ್ಥಾನದ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಭಾಗ ಅನ್ನಿಸುವಂತೆ ಇದರ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರ ಬಿಡಿಸಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಪರದೆಯನ್ನು ಎರಡನೆ ಕವಾಟದ ಹಿಂದೆ ಕಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಆರ್ಚನಿಂದ ಇದು ಸುಮಾರು ಹತ್ತು ಅಡಿ ದೂರದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಡೀಪ್ ಸೀನ ದೃಶ್ಯಗಳೂ ನಡೆಯುವುದುಂಟು. ರಾಣಿಯ ಅಂತಃಪುರದ ಮಾದರಿ ದೃಶ್ಯಗಳು ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ.

೫) ಕಟ್ ಜಂಗಲ್ ಫುಲ್‌ಜಂಗಲ್ ಪರದೆ

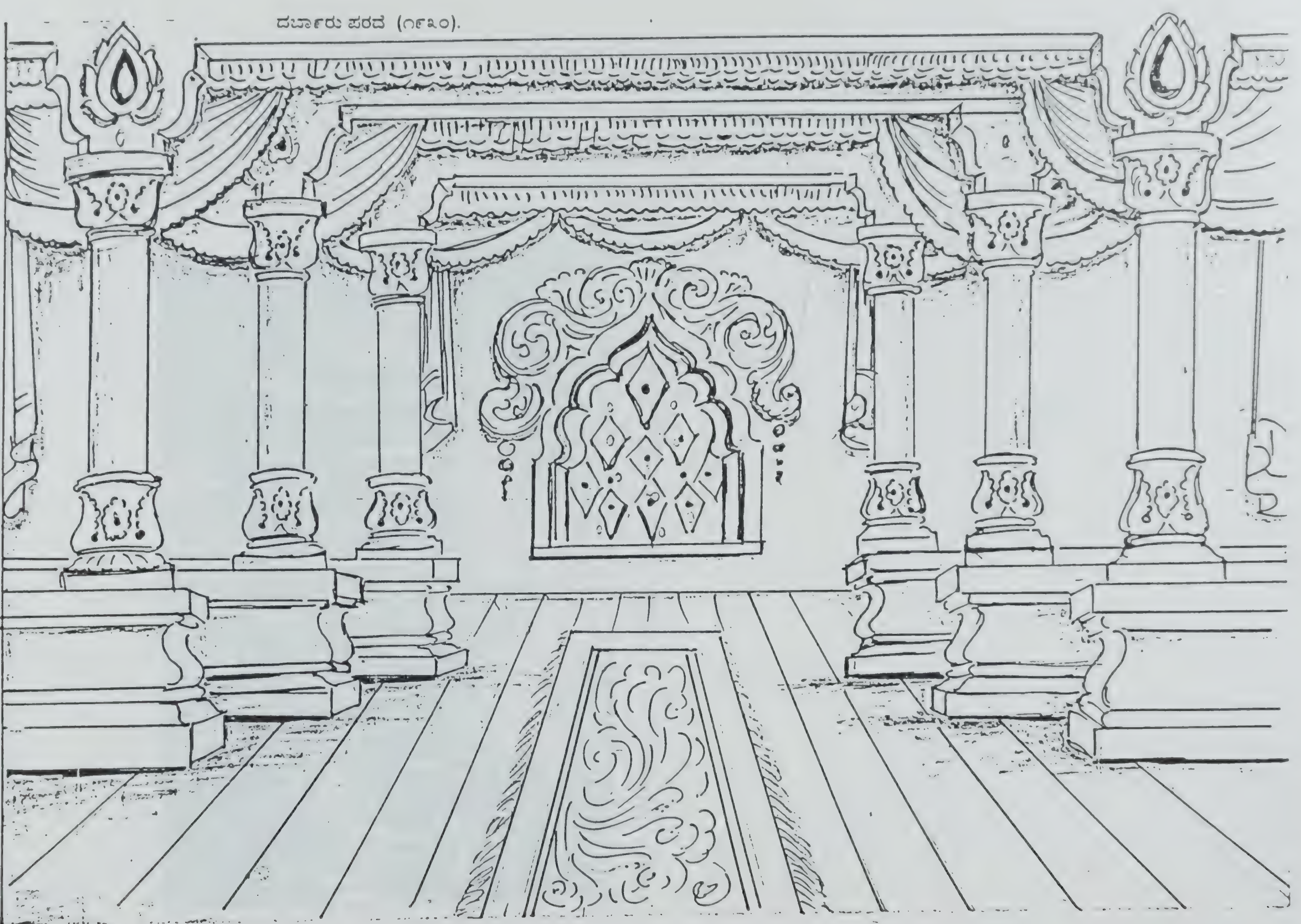
ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮೂರನೇಯ ಕವಾಟಿನ ಕಟ್ ಜಂಗಲ್ ಪರದೆಯನ್ನು ನಾಲ್ಕನೆ ಕವಾಟಿನ ಹಿಂದೆ ಫುಲ್ ಜಂಗಲ್ ಪರದೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಕಾಡಿನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಈ ಪರದೆಗಳ ಮೇಲೆ ಬರೆಯಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಜಂಗಲ್ ಪರದೆಯ ಮುಂದೆ ಕಟ್ ಜಂಗಲ್ ಸುಮಾರು ಏಳು ಅಡಿ ಮುಂದೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೆ ಫುಲ್ ಜಂಗಲ್ ಪರದೆ ಬಿಟ್ಟು ಮುಂದೆ ಕಟ್ ಜಂಗಲ್ ಪರದೆ ಬಿಡುವುದರಿಂದ ಆಳದ ಭಾಸ ಹುಟ್ಟುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಈ ರಂಗವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ.

೬) ದರಬಾರು ಪರದೆ

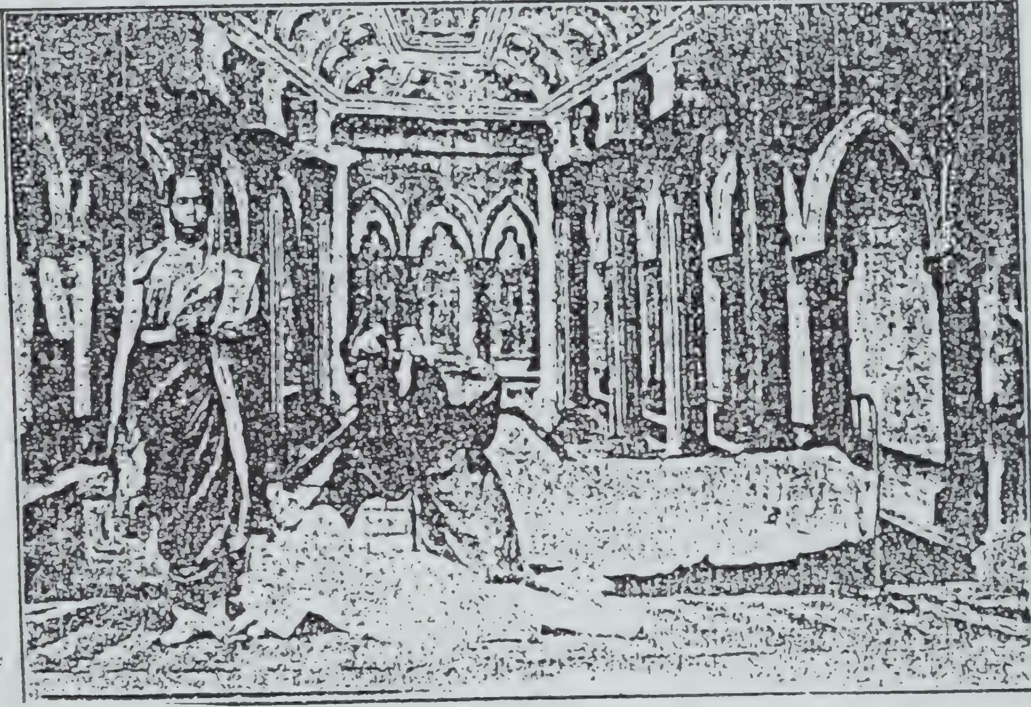
ಇದು ಡೀಪ್ ಸೀನಿನ ಮುಖ್ಯ ಪರದೆ. ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಈ ದೃಶ್ಯದ ಮುಂದೆ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ದರ್ಬಾರ ಕಲ್ಪನೆ ಬರುವಂತೆ ಈ ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಬಿಡಿಸಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾಲ್ಕನೆ ಕವಾಟಿನ ಹಿಂದೆ ಈ ಪರದೆ ಕಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ದುರ್ಯೋಧನನ ದರ್ಬಾರು, ಇಂದ್ರಸಭೆ, ಸ್ವಯಂವರದಂತಹ ದೃಶ್ಯಗಳು ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ದರಬಾರು ದೃಶ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಪರದೆಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಪ್ಲ್ಯಾಟುಗಳನ್ನೂ ಬಳಕೆ ಮಾಡುವ ರೂಢಿಯೂ ಇತ್ತು. ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಕಂಪನಿಗಳು ಪ್ಲಾಟ್ ಬಳಕೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಪ್ರವೇಶ ಮಹಲು ಪರದೆಯಾಗಲಿ, ದರ್ಬಾರು ಪರದೆಯಾಗಲಿ ಅವುಗಳ ಮೇಲೆ ಬಿಡಿಸಿದ ಚಿತ್ರ ಸಮಕಾಲೀನ ಯಾವುದಾದರೂ ಅರಮನೆಯ ದೃಶ್ಯದಂತೆ ಇರುತ್ತಿತ್ತು.



ಪ್ರವೇಶ ಮಹಲು ಪರದೆ (೧೯೩೦).

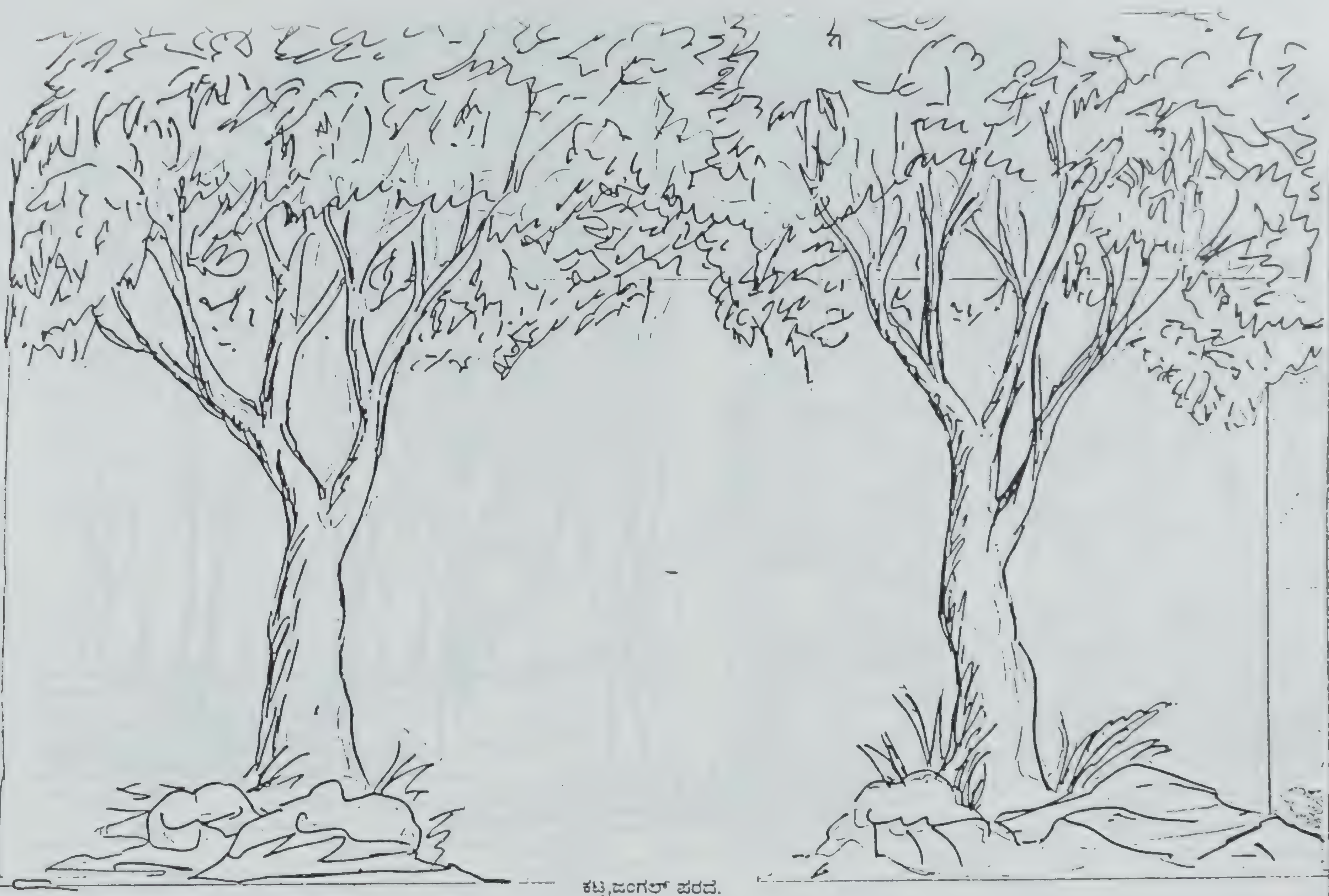


ದರ್ಬಾರು ಪರದೆ (೧೯೩೦).



ಕಬೀರದಾಸ ನಾಟಕದ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ: ಪ್ರವೇಶ ಮಹಲು ಪರದೆ, ಅದರ ಎದುರಿಗೆ ನಟರು (ಸು. ೧೯೧೮)

ಕಟ್ ಜಂಗಲ್



ಕಟ್ಟುಜಂಗಲ್ ಪರದೆ.

ಜಂಗಲ್

ಫುಲ್ ಜಂಗಲ್ ಪರದೆ.





ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕದ ಒಂದು ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆ. ವಿವಿಧ ಕೋನಗಳಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸಿದ ಮನೆಯ ಫ್ಲಾಟುಗಳು (ಸು. ೧೯೫೦ ರ ಈಚೆಗೆ)

೭) ಪ್ಲಾಟುಗಳು

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಗ ಪ್ಲಾಟುಗಳ ಬಳಕೆ. ಡೀಪ್ ಸೀನಿನಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಕೋನಗಳಲ್ಲಿ ಲಂಬವಾಗಿ ಜೋಡಿಸಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ವಿನ್ಯಾಸಗೊಳಿಸಿದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿದು. ಅರಮನೆ, ಸಾಧಾರಣ ಮನೆ, ಕೈಲಾಸ ಹೀಗೆ ಯಾವುದಾದರೂ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಪ್ಲಾಟು ಜೋಡಿಸಿ ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹತ್ತರಿಂದ ಹನ್ನೆರಡು ಅಡಿ ಎತ್ತರದ ಆಯತಾಕಾರದ ಬಟ್ಟೆಗೆ ಹಿಂದೆ ಕಟ್ಟಿಗೆಯ ಪಟ್ಟಿಗಳನ್ನು ಹೊಡೆದು ಆ ಬಟ್ಟೆಯ ಮೇಲೆ ಆಯಾ ದೃಶ್ಯದ ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಚಿತ್ರಬಿಡಿಸಿ ಲಂಬವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ವಿನ್ಯಾಸ ಗೊಳಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಎತ್ತರ ಅಗಲ ಜೋಡಣೆಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಯಾ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಪರದೆಗಳಿಗಿಂತ ಪ್ಲಾಟ್ ಜೋಡಣೆಯಿಂದ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ದೃಶ್ಯಗಳು ಹೆಚ್ಚು ನೈಜವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಆಗಲೆ ಅರಿತಿದ್ದರು. ಮಹಡಿಯ ದೃಶ್ಯ ಆಗ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಕಂಪನಿಯವರು ಹೊಂದಿರುತ್ತಿದ್ದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ಲಾಟು ಜೋಡಣೆ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಚಲಿಸುವ ರಂಗಮಂಚ (Trolly System) ಬಂದಮೇಲೆ ಪ್ಲಾಟುಗಳ ಬಳಕೆ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತು. ಏಕೆಂದರೆ ಟ್ರಾಲಿಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ಲಾಟುಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿಯೇ ದೃಶ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆ ಕೊಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು.

೮) ಆಕಾಶ ಪರದೆ

ಇದು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಪೂರ್ತಿ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಪರದೆ. ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಆಕಾಶದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಈ ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ಬಿಡಿಸಿರಲಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಪರದೆ ಸೈಕ್ಲೋರಮಾ ಮಾದರಿಯದು. ಇದರ ಬಳಕೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಇರದಿದ್ದರೂ ಕೈಲಾಸ, ಯುದ್ಧದ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಆಕಾಶ ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಪಾತ್ರ ಹೋಗುವ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಈ ಪರದೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

೯) ಝಾಲರಿ

ಇದು ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಆರ್ಚಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಪಾಟದ ಮುಂದೆ ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಭಾಗಕ್ಕೆ ತೂಗು ಹಾಕಿದ ಸುಮಾರು ೩ ಅಡಿ ಅಗಲದ ಬಟ್ಟೆ. ಇವೂ ಕೂಡಾ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಆರ್ಚದಷ್ಟೇ ಅಂದರೆ ೨೨ ರಿಂದ ೨೫ ಅಡಿ ಉದ್ದವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ಝಾಲರಿಗಳ ಮೇಲೆ ಆಯಾದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಗೆ ಚಿತ್ರ ಬಿಡಿಸಿರಲಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ದರ್ಬಾರ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ, ಕಾಡಿನ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ, ಮನೆಯ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ಝಾಲರಿಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಹಾಗೆ ದೃಶ್ಯ ಬದಲಾದಂತೆ ಝಾಲರಿಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸುವ ರೂಢಿ ಇತ್ತು. ಈ ಝಾಲರಿಗಳು ರಂಗದ ಮೇಲ್ಭಾಗವನ್ನು ಮುಚ್ಚುವುದರಿಂದ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೀತಿ ಬಾಕ್ಸ್ ಸೆಟ್ಟಿಂಗ್ ರೂಪ ಬರುತ್ತಿತ್ತು.

೧೦) ಕವಾಟಗಳು (ವಿಂಗ್ಸ್)

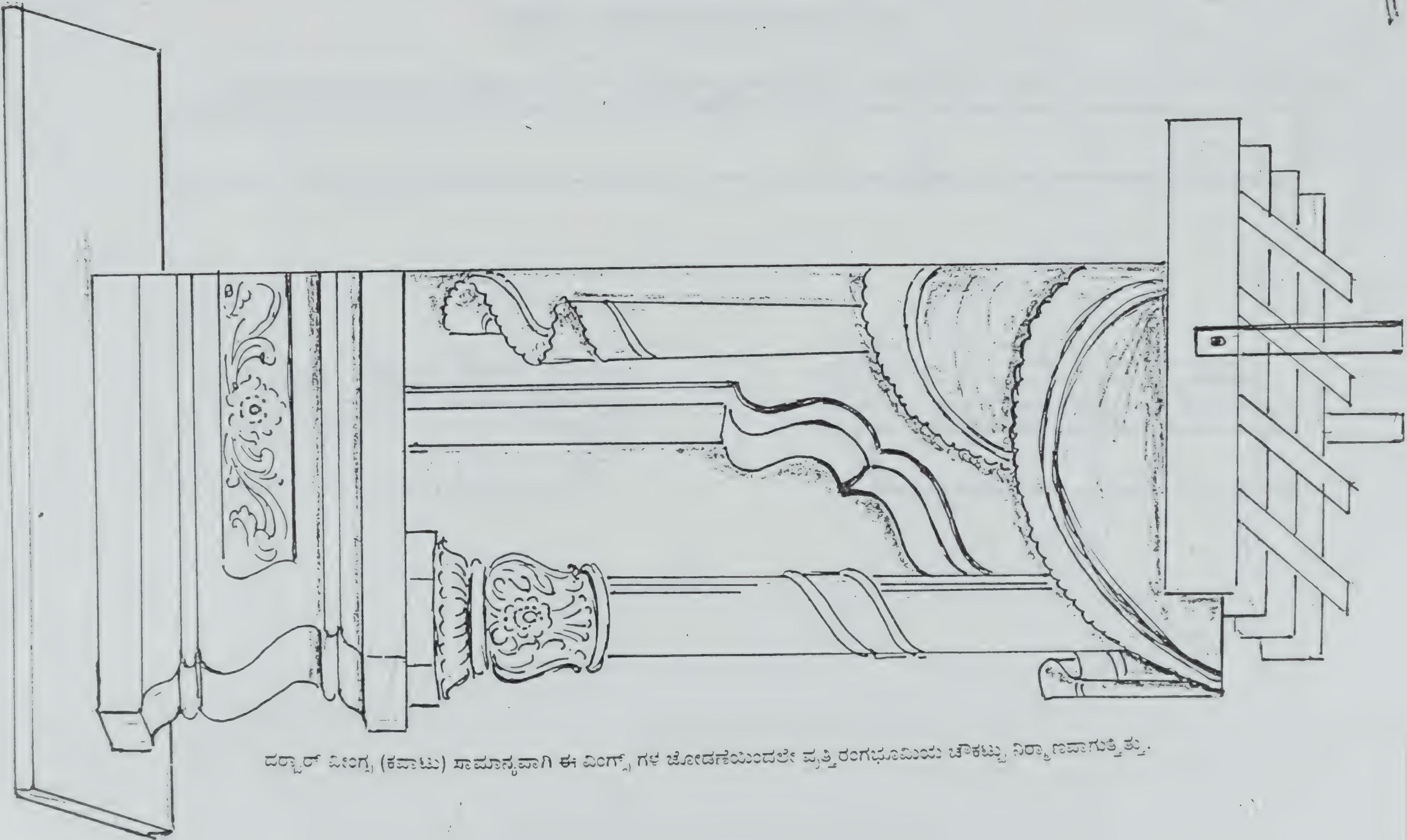
ರಂಗದ ಪಾರ್ಶ್ವ ಮುಚ್ಚಲು ಕವಾಟಗಳ ಬಳಕೆ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಕವಾಟ ೧೨ ಅಡಿ ಎತ್ತರ ೫ ರಿಂದ ೮ ಅಡಿ ಅಗಲ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಜೊತೆ ಕವಾಟಗಳ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವುಗಳೂ ಕೂಡಾ ಪ್ಲಾಟ್‌ನಂತೆಯೇ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯದ ವಿಸ್ತರಣೆ ಸೂಚಿಸಲು ಅಂದರೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ದೃಶ್ಯ ಬದಿಗಳ ಆಚೆಗೂ ಚಾಚಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಈ ಕವಾಟಗಳ ಮೂಲಕ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆಯಾ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಕವಾಟಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವ ರೂಢಿ ಇತ್ತು. ಇವನ್ನೂ ರಂಗದ ಎಡಕ್ಕೂ, ಬಲಕ್ಕೂ ನೇರವಾಗಿ ಜೋಡಿಸಲಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶ ನಿರ್ಗಮನ ಈ ಕವಾಟಗಳ ಮುಖಾಂತರವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇವುಗಳ ಮೇಲೂ ಆಯಾ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುವಂತೆ ಚಿತ್ರ ಬಿಡಿಸಿರಲಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು.

೧೧) ಕ್ರಾಸ್ ಕಪ್ಪಿ

ದೇವಾನು ದೇವತೆಗಳು ಆಕಾಶ ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಹೋಗುವುದನ್ನು, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುವುದನ್ನೂ ಕ್ರಾಸ್ ಕಪ್ಪಿ ತಂತ್ರದಿಂದ ತೋರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಇದು ಮೇಲಿಂದ ಕೆಳಗೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತೂಗು ಬಿಟ್ಟ ತೊಟ್ಟಿಲು. ಹಗ್ಗ ಗಡಗಡೆಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಇದನ್ನು ರಂಗದ ಒಂದು ತುದಿಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಗೆ ಚಲಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ ಬಳಕೆ ಅಧಿಕ. ಒಂದೊಂದು ಕಂಪನಿಯವರು ಎರಡೆರಡು ಕ್ರಾಸ್ ಕಪ್ಪಿ ಹೊಂದಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಯಮ ಕೋಣನ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತು ಮೇಲಿಂದ ಕೆಳಕ್ಕೆ ಇಳಿಯುವುದು, ನಾರದನ ಆಕಾಶ ಪ್ರಯಾಣ ಮುಂತಾದ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಕ್ರಾಸ್ ಕಪ್ಪಿ ಸಹಾಯದಿಂದ ತೋರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದೊಂದು ಚಮತ್ಕಾರಿಕ ತಂತ್ರ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಕ್ರಾನಿಕಲ್, ಮಿಸ್ಟ್ರಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು.

೧೨) ನಾಭಿ

ಪ್ಲಾಟ್ ಮತ್ತು ಕವಾಟಿನ ಜೋಡಣೆಗೆ ಅವು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲಲು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ವ್ಯವಸ್ಥೆ. ಉದ್ದುದ್ದ ಕಟ್ಟಿಗೆಯಿಂದ ಇದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಜನರಿಗೆ ಕಾಣದಂತೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಕವಾಟ, ಪ್ಲಾಟು ಜೋಡಣೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ತಂತಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಕವಾಟ ಪ್ಲಾಟುಗಳನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಈ ತಂತ್ರ ಮರೆಯಾಯಿತು.

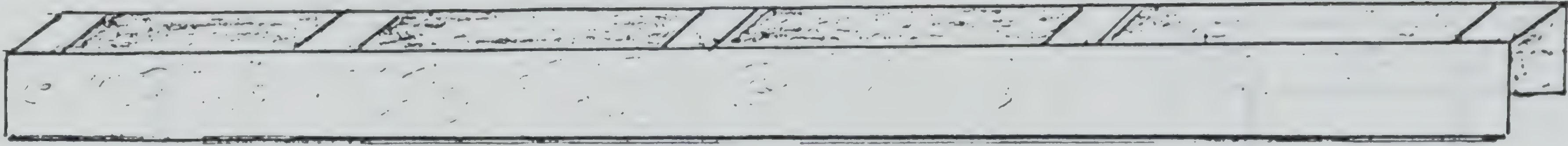


ದರ್ಬಾರ್ ವಿಂಗ್ಸ್ (ಕವಾಟು) ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈ ವಿಂಗ್ಸ್ ಗಳ ಜೋಡಣೆಯಿಂದಲೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಚೌಕಟ್ಟು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

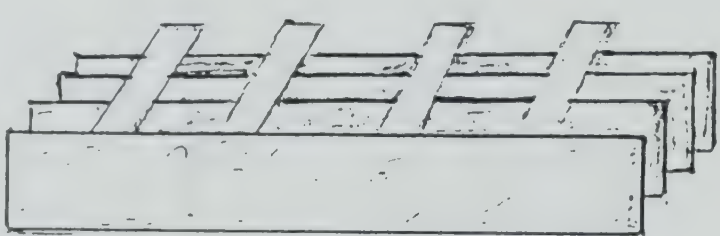
ವೀಂಗ್ಸ್‌ಗಳನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಲು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ 'ನಾಫ್'.

ವೀಂಗ್ಸಗಳ ಬಳಕೆ ಕಂಪನಿನಾಟಕಗಳ ಒಂದು ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗ.

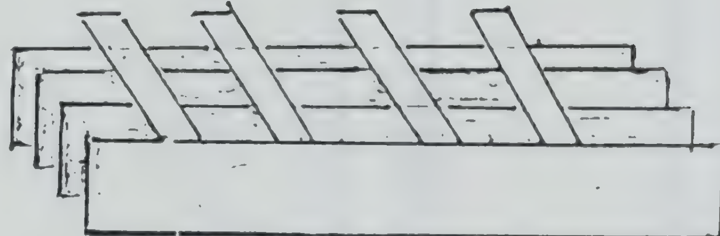
1



2



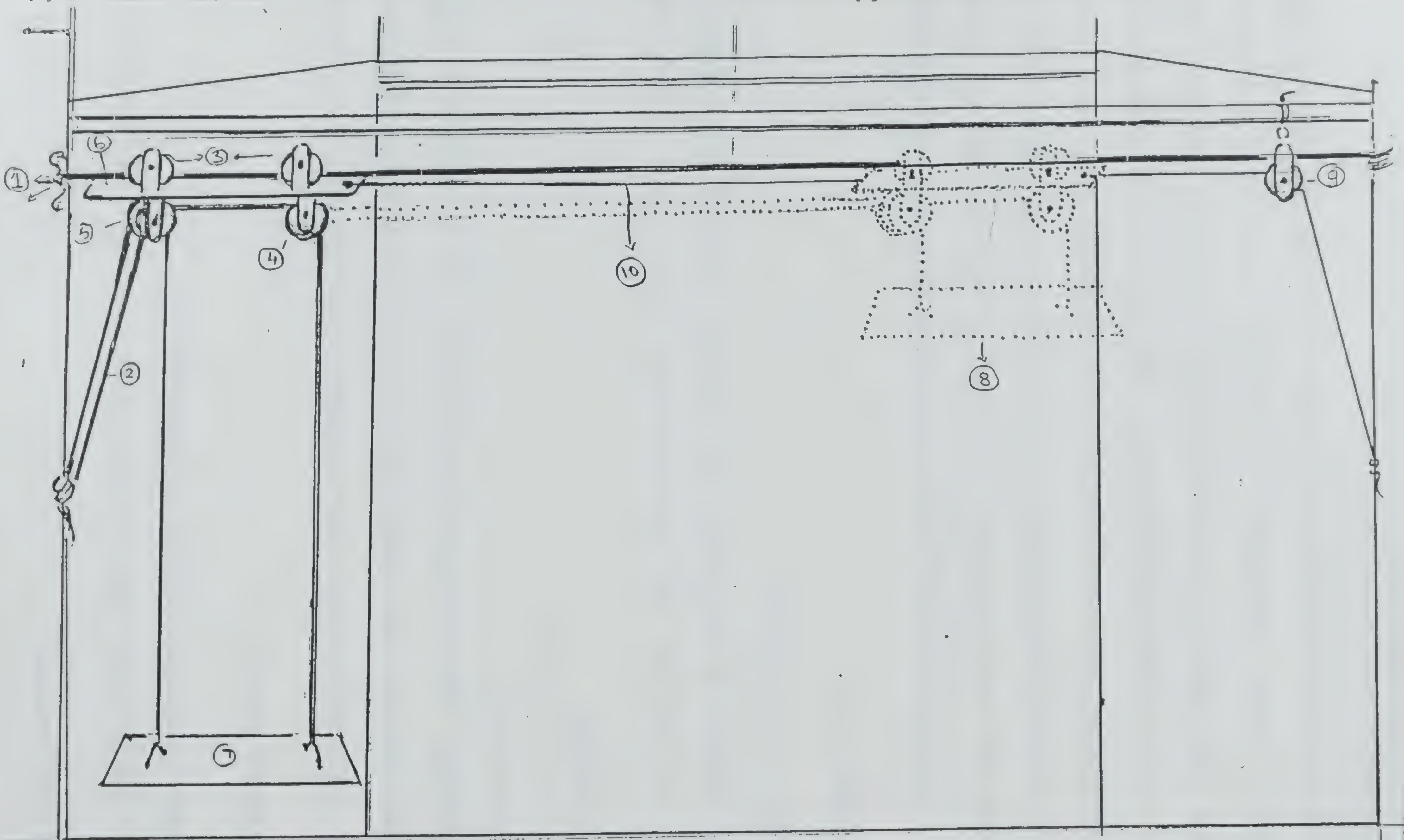
3



1 → ಸ್ಟೇಜ ನಾಫ

2·3 → ವಿಂಗ್ಸ ನಾಫ

'ಕ್ರಾಸ್ ಕಪ್ಪಿ'ಯ ಒಂದು ರೇಖಾ ಚಿತ್ರ . ಪಾತ್ರಗಳು ಆಕಾಶ ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಹೋಗುವಂತಹ ದೃಶ್ಯ ತೋರಿಸಲು ಈ ತಂತ್ರದ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು.



೧೩) ಕಾಮಿಕ್ ಕರ್ಟನ್

ಇದೂ ಕೂಡಾ ರಸ್ತಾ ಪರದೆ ಮಾದರಿಯದು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇದರ ಬಳಕೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಆಗಿಲ್ಲ. ಈ ಪರದೆಯ ಮುಂದೆ ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಮಾತ್ರ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು.

೧೪) ಶಾಡೋ ಕರ್ಟನ್

ಇದೊಂದು ತೆಳುವಾದ ಬಿಳೀ ಪರದೆ. ಈ ಪರದೆಯ ಮುಂದೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ನಿಂತು ಅವರ ಹಿಂದೆ ಬೆಳಕು ಬಿಡಲಾಗಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ನೆರಳು ಈ ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ರಂಗ ಚಮತ್ಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಪರದೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ : **ರಕ್ತರಾತ್ರಿ** ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆರಂಭದಲ್ಲಿನಡೆಯುವ ಯುದ್ಧದ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಈ ಪರದೆ ಮೂಲಕ ತೋರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

೧೫) ಸೀಳು ಪರದೆ

ಇದಕ್ಕೆ ಕಟ್ ಸೀನ್ ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.ಟ್ರಾನ್ಸಫರ್ ದೃಶ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಇದನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಕ್ಷಣಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯ ಬದಲಾದಾಗ ಈ ಸೀಳು ಪರದೆಯ ಒಂದು ಭಾಗ ಎಡಗಡೆ ಒಂದು ಭಾಗ ಬಲಗಡೆ ಹೋಗಲು ಬರುವಂತೆ ತಂತಿಯ ಮೂಲಕ ಕಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ.

೧೬) ಟ್ರಾಲಿ

ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಹಳಿಗಳನ್ನು ಹಾಕಿ ಅದರ ಮೇಲೆ ಪ್ಲ್ಯಾಟ್‌ಫಾರಂ ಹೊಂದಿಸಿ ಅದರ ಮೇಲೆ ದೃಶ್ಯ ಜೋಡಣೆ ಮಾಡುವದಕ್ಕಾಗಿ ಟ್ರಾಲಿ ಬಳಕೆ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ಎಡಕ್ಕೆ ಬಲಕ್ಕೆ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಹೇಗೆಂದರೆ ಹಾಗೆ ಚಲಿಸುವಂತೆ ಟ್ರಾಲಿ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ತಂತ್ರದಿಂದ ಪರದೆ ಬಳಕೆ ಕಡಿಮೆ ಆಯಿತು. ಚಲಿಸುವ ರಂಗಮಂಚ ಎಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಇದಕ್ಕೆ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಿವಮೂರ್ತಿಸ್ವಾಮಿ ಕಣಬರಗಿಮಠ ಅವರು ಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಟ್ರಾಲಿ ಬಳಕೆ ಮಾಡಿದ್ದರೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.[೮] ತಿರುಗವ ರಂಗಮಂಚ ಕೂಡಾ ಟ್ರಾಲಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪ. ಟ್ರಾಲಿ ಬಳಕೆಯು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಅಂಗವಲ್ಲ. ಪರದೆ, ಕವಾಟು, ಪ್ಲಾಟುಗಳಂತೆ ಇದು ಒಂದು ಕಂಪನಿಗೆ ಬೇಕೇಬೇಕೆಂತೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಜನಾಕರ್ಷಣೆಯ ತಂತ್ರವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಇದು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂತು. ಈ ತಂತ್ರ ಅನುಸರಿಸಿ ವೃತ್ತಿರಂಗದ ನಾಟಕಗಳೇನೂ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪರದೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಮುಖ್ಯ

---

೮. ಮಾಹಿತಿ ಶ್ರೀಪಾದ್‌ರಾವ್ ಗರುಡ ೩೦ - ೬ - ೧೯೯೫.

ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ. ನಾಲ್ಕು ಒಳ್ಳೆ ಪರದೆ ಇದ್ದರೆ ಸಾಕು ಒಂದು ನಾಟಕ ಆಡಬಹುದು ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಇತ್ತು.[೯] ಟ್ರಾಲಿಯು ಚಲಿಸುವ ಚಮತ್ಕಾರಕ ಗುಣದಿಂದಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸಲು ಅನುಕೂಲವಾಯಿತು. ಆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇದರ ಬಳಕೆ ಮಾಡಲಾಯಿತು.

ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳು :

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಶೇಷತೆ ಅಂದರೆ ಅದು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳು. ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಫರ್ ಸೀನ್‌ಗಳೆಂದು ಈ ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಕ್ಷಣಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಒಂದು ದೃಶ್ಯದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುವ ತಂತ್ರವನ್ನು ರಂಗ ಚಮತ್ಕಾರಗಳೆಂದೂ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಹೇರಳವಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡವರು ಕೊಣ್ಣೂರು ಕಂಪನಿ ಹಾಗೂ ವೆಂಕೋಬರಾಯರ ಕಂಪನಿಯವರು. ಕಣಬರಗಿಮಠ ಅವರಿಂದಲೇ ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಫರ್ ಸೀನರಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಬಹಳಷ್ಟು ಪೌರಾಣಿಕ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಫರ್ ಸೀನ್ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಕೊಣ್ಣೂರು ಕಂಪನಿಯ *ಶನಿಪ್ರಭಾವ, ಬಸವೇಶ್ವರ* ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಫರ್ ಸೀನರಿಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದು ಅದೇ ಕಂಪನಿಯ ಮುಖ್ಯ ಆಕರ್ಷಣೆ ಆಗಿತ್ತು.[೧೦] ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಂಪನಿಯವರು ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಫರ್ ಸೀನ್ ಬಳಸೇ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಪ್ರಚಾರ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಫರ್ ಸೀನುಗಳಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅಚ್ಚುಹಾಕಿಸಿ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಫರ್ ಸೀನಿನ ಕೆಲ ಮಾದರಿಗಳು ಹೀಗಿವೆ :

೧. ಕೊಣ್ಣೂರು ಕಂಪನಿಯವರು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ '*ಶನಿಪ್ರಭಾವ*' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶನಿದೇವರು ವಿಕ್ರಮರಾಜನ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅಶ್ವವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅಶ್ವ ವಿದ್ಯೆ ಬಲ್ಲ ವಿಕ್ರಮರಾಜ ಅದರ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಮೇಲೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಕ್ಷಣಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಇಡೀ ಆಸ್ಥಾನ ಕಾಡಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ.

೨. ಅದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿಕ್ರಮರಾಜ ದೀಪ ರಾಗವನ್ನು ಹಾಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ತಕ್ಷಣ ರಂಗದ ತುಂಬ ದೀಪಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

---

೯. ಪರದೆಗಳಲ್ಲಿ ಉದ್ಯಾನವನದ ಪರದೆ ಸಮುದ್ರ ಪರದೆ ಹೀಗೆ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಪರದೆಗಳನ್ನು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯವರು ನಿರ್ಮಿಸಿಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು

೧೦. ಬಾಬುರಾವ್ ದೇಸಾಯಿ, *ರಾವ್ ಸಾಹೇಬ್ ಶಿವಮೂರ್ತಿ ಸ್ವಾಮಿ ಕಣಬರಗಿಮಠ*, ವೀರಶೈವ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಗದಗ, ೧೯೮೯, ಪುಟ ೧೦೫.

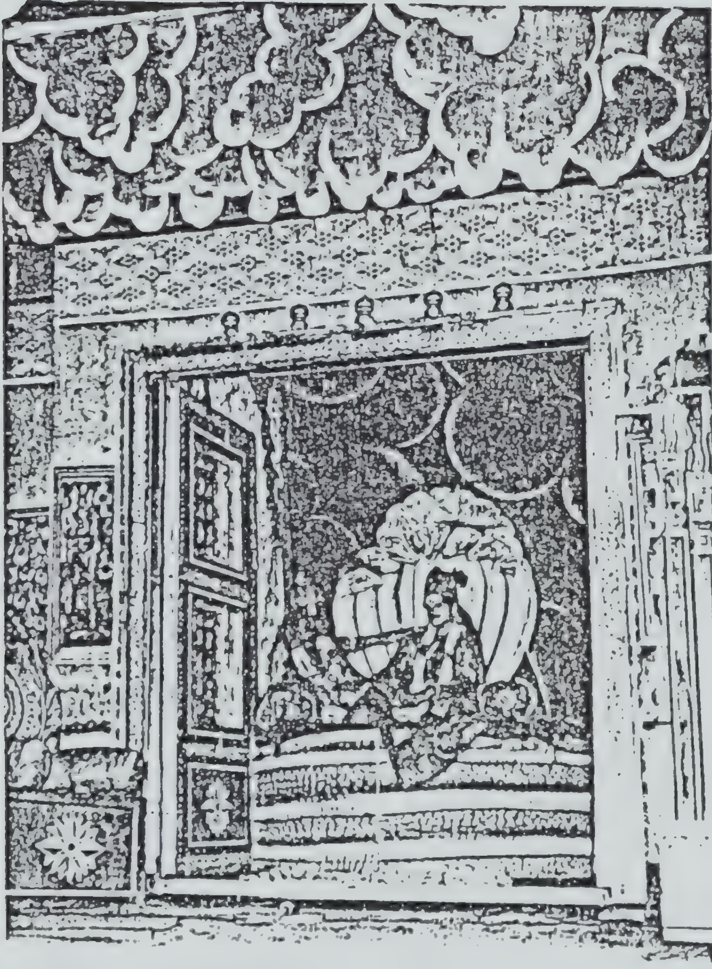
೩. ವೆಂಕೋಬರಾಯರು ತಮ್ಮ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಭಕ್ತ ಪ್ರಲ್ಹಾದ ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಟ್ರಾನ್ಸಫರ್ ಸೀನ್ ತಂತ್ರ ಬಳಸಿ ಕಂಬ ಒಡೆದು 'ನರಸಿಂಹ ದೇವರು' ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುವುದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

೪. ಅದೇ ಕಂಪನಿಯ *ಕೃಷ್ಣಲೀಲಾ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣ ಜೇಲಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುತ್ತಿದ್ದ.

೫. ಗರುಡರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ *ಶಕ್ತಿವಿಲಾಸ* ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ದೇವಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಆಗುವುದನ್ನು ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಫರ್ ಸೀನ್ ತಂತ್ರಬಳಸಿ ತೋರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತಂತೆ.

ಹೀಗೆ - ಕಾಡು - ವೈಕುಂಠವಾಗುವುದು; ಭೂಮಿ ಬಿರಿಯುವುದುದು; ಇಡೀ ರಂಗಕ್ಕೆ ಬೆಂಕಿ ಹತ್ತಿದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುವುದು ಮುಂತಾದ ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಫರ್ ಸೀನ್ ಹೊಂದಲು ಕಂಪನಿಗೆ ಬಹಳ ಬಂಡವಾಳ ಬೇಕು. ಹೀಗಾಗಿ ಬಹಳ ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಫರ್ ಸೀನ್ ಹೊಂದುವುದೊಂದು ಕಂಪನಿ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಯೇ ಆಗಿತ್ತು. ಇನ್ನು ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಫರ್ ಸೀನ್ ಹೊಂದದ ಕಂಪನಿಗಳು ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಟ್ರಿಕ್ ಸೀನ್ ಹೊಂದಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಅಂದರೆ *ಹೇಮರೆಡ್ಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬೀಸುವಕಲ್ಲು ತಾನೇ ತಿರುಗುವುದು, *ಬಸವೇಶ್ವರ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ಬಿಜ್ಜಳನ ಸಿಂಹಾಸನದ ಕೆಳಗೆ ಚಿನ್ನ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, *ನಾಗಲಿಂಗ ಲೀಲೆ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಳೆ ಸುರಿಯುವುದು, ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಸಣ್ಣ ಪುಟ್ಟ ಚಮತ್ಕಾರಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತೋರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಹತ್ತಾರು ಟ್ರಿಕ್ ಸೀನು, ನಾಲ್ಕೈದು ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಫರ್ ಸೀನುಗಳು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಯುಗ ಮುಗಿದಂತೆ ಜೊತೆಗೆ ಟ್ರಾನ್ಸಫರ್ ಸೀನುಗಳು, ಟ್ರಿಕ್ ಸೀನುಗಳು ಕಣ್ಮರೆಯಾದವು. ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟು ಗರೂಡರೂ, ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯಕೊಟ್ಟ ವಾಮನರಾಯರೂ ತಮ್ಮ ಕಂಪನಿಗಳಗಾಗಿ ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಫರ್ ಸೀನುಗಳನ್ನು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ದೃಶ್ಯ ವೈಭವವನ್ನೂ ಮೀರಿ ಇವರ ನಾಟಕಗಳು ಸಹೃದಯರಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ಹಾಗೆಯೇ ಜಟ್ಟೆಪ್ಪನವರ ಕಂಪನಿಯವರೂ ಅಷ್ಟಾಗಿ ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಮೊರೆಹೋಗಲಿಲ್ಲ.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಕಂಪನಿಗಳು ಆಗಿ ಹೋಗಿವೆ. ಅವರೆಲ್ಲಾ ಒಂದಲ್ಲಾ ಒಂದ ರೀತಿ ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಫರ್ ಸೀನ್, ಟ್ರಿಕ್ ಸೀನ್ ತಂತ್ರಗಳಿಂದ ಹಲವಾರು ರಂಗ ಚಮತ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಿಕೊಡುವುದು ಈ ಚರ್ಚೆಯ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳು, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ, ಅದರಲ್ಲೂ ಪೌರಾಣಿಕ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಗವಾಗಿದ್ದವು ಎಂದು ದಾಖಲಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಈ ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ 'ರಂಗವಾಸ್ತವ' (Stage realism), ರಂಗಭಾಷೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಎಂತಹದು ಎನ್ನುವುದು ಕುತೂಹಲದ ಚರ್ಚೆಯಾಗಬಲ್ಲದು. 'ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳು' ಒಂದು ಕಂಪನಿಗೆ ಲಾಭಗಳಿಸುವ ತಂತ್ರವಾಗಿದ್ದರೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಆ ತಂತ್ರ ಪ್ರಯೋಗವಾದಾಗ ನೋಡುಗನ ಮೇಲೆ ಆಗುವ ಪರಿಣಾಮ ಬೇರೆ



ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಟ್ರಾನ್ಸಪರ್ ಸೀನ್, ವೈಕುಂಠದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮನ್ ನಾರಾಯಣನ ದರ್ಶನ..

ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆತ ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ರೀತಿ ಕೂಡಾ ಬೇರೆ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಣ ಕೊಟ್ಟು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಒಂದು ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಫರ್ ಸೀನನ್ನು ನೋಡಲು ಬಂದಾಗ್ಯೂ ಕೂಡಾ ಸೀನ್ ಟ್ರಾನ್ಸಫರ್ ಆದಾಗ ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಆತನಿಗೆ 'ವಾಸ್ತವೇತರ' ಅನುಭವವೊಂದು ದೊರಕುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಂತೂ ಖಂಡಿತ. ಬೇಕಾದರೆ ಇದಕ್ಕೆ 'ಜಾದೂ' ಅಥವಾ 'ಮಾಂತ್ರಿಕ ವಾಸ್ತವ' (Magico realism) ಎಂದೂ ಕರೆಯಬಹುದು.

ಒಟ್ಟು 'ಟ್ರಾನ್ಸಫರ್ ಸೀನು' ನಡೆಯುವುದು ಹೀಗೆ :

ದರ್ಬಾರೊ ಅಥವಾ ಅಂಥದ್ದೇ ಇನ್ನಾವುದೋ ದೃಶ್ಯ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಿರಿ. ಒಂದು ಕ್ಲೈಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆಲೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕತ್ತಲಾಗುತ್ತದೆ. 'ಢಂ' ಎಂಬ ಪಟಾಕಿ ಶಬ್ದ ನಿಮ್ಮ ಕಿವಿಗೆ ಬಡಿಯುತ್ತದೆ. ನಿಮ್ಮ ಕಣ್ಣು, ಕಿವಿ ಎರಡೂ ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಸ್ತಬ್ಧವಾಗುತ್ತವೆ. ಮರುಕ್ಷಣ ನೀವೂ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ ದರ್ಬಾರು ಬದಲಾಗಿ ಯಾವದಾದರೂ ದೇವತೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಆಗಬಹುದು, ಅಥವಾ ವೈಕುಂಠ, ಕೈಲಾಸವೇ ನಿಮ್ಮ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ಇರಬಹುದು. ಆಗ ಆ ದೃಶ್ಯದ ಎದುರಿಗೆ ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣದ ಮತಾಪು ಸುಟ್ಟು ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಉಜ್ವಲಗೊಳಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ದೃಶ್ಯ ನಿಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಝಗ್ ಎಂದು ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಕ್ಷಣ ಹೊತ್ತು ನೀವು ಈ ಲೋಕವನ್ನೇ ಮರೆತಿರುತ್ತೀರಿ. ಟ್ರಾನ್ಸಫರ್ ಸೀನಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾದ ದೇವರಿಗೆ ಆಗಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಭಾವ ಪರವಶತೆಯಲ್ಲಿ ಕೈ ಮುಗಿದುದ್ದೂ ಉಂಟು. ಇದಿಷ್ಟು ಟ್ರಾನ್ಸಫರ್ ಸೀನು ನಡೆಯುವ ರೀತಿ. ಒಟ್ಟು ಈ ರೀತಿಯ ಚಮತ್ಕಾರಯುಕ್ತ ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಕುರಿತು ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ:

> ಈ ಪ್ರಕಾರದ ರಂಗಮಂದಿರ ಮತ್ತು ಸೀನರಿಗಳು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸಿದರೆ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ರಂಗ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ರಂಗ ಚಮತ್ಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಆ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಮೀರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ವಾಸ್ತವೇತರ ಒಲವು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಹಿಂದೆಯೇ ನೋಡಿದ ಹಾಗೆ ಈ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಸೀನರಿ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಪುರಾಣೇತಿಹಾಸದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪರಿಚಿತವಾಗಿಯೂ ಆಪ್ತವಾಗಿಯೂ ಮಾರ್ಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಅವು ವಾಸ್ತವದಲ್ಲೇ ಉಳಿದು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅವಕ್ಕೆ ಪುರಾಣ ಇತಿಹಾಸದ ಘನತೆ ಲಭ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅರ್ಥಾತ್, ದೇವರು ದೇವರಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಜರಿಗೆ ರಾಜರ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ದಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಂಥ ವಾಸ್ತವೀಕೃತ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ವಾಸ್ತವೇತರ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಏರಿಸಲು ಇಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿ ರಂಗ ಚಮತ್ಕಾರಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ.[೧೧]

---

೧೧. ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ *ರಂಗಪ್ರಪಂಚ*, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೯೪, ಪುಟ ೨೯೧.
ಅಕ್ಷರ ಅವರು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗೂ ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಗೂ ವಿಸಂಗತಿ ಏರ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಕಲ್ಪನೆ ಇಟ್ಟು ಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ತೆರೆದ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಕಲ್ಪನೆ ಇಟ್ಟು ಕೊಂಡಿದೆ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. (ಅದೇ ಪುಟ ೨೯೧). ಆ ಬಗ್ಗೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಅಭಿನಯದ ಸ್ವರೂಪ, ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿ ಎಂಬ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಫರ್ ಸೀನು ಟ್ರಿಕ್ ಸೀನುಗಳಿಂದ ಚಮತ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತನ್ನತ್ತ ಸೆಳೆದದ್ದೂ ಉಂಟು. ಆದರೆ ಇದೀ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೇ ಪ್ಲಾರ್ತಿ ಪೈನಮೋ, ತಿರುಗುರಂಗಮಂಚ್ ಮುಂತಾದ ಆಧುನಿಕ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದಿಂದ ಈ ರಂಗಚಮತ್ಕಾರ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ಈ ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳೂ ಕ್ಷೀಷೆಯಾಗಿ ಅರ್ಥಕಳೆದುಕೊಂಡವು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಬಹುಶಃ ಸಿನೇಮಾ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ ಇರಬಹುದು. ಸಿನಿಮಾ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದಿಂದ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ವಾಸ್ತವೇತರ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಇನ್ನೂ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗಿ ವಾಸ್ತವ ಅನ್ನಿಸುವಂತೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಆಗ ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೆ ಬಂದ ಕಥೆಗಳೂ ಪೌರಾಣಿಕವೇ ಆಗಿದ್ದವು. ಮುಂದೆ ಕಂಪನಿಯವರು ಸಿನಿಮಾದ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ಜೊತೆ ಹೋರಾಡಿ ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸ ಹೋದರು. ಅದು ಬಹಳ ಕಾಲ ನಿಲ್ಲಲಿಲ್ಲ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆ ಮಾಂತ್ರಿಕ ವೈಭವ ಮರೆಯಾಯಿತು.

ರಂಗಪರಿಕರ

ವೃತ್ತಿರಂಗದ ಪ್ರವೇಶದೊಂದಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆದ ಇನ್ನೊಂದು ಬೆಳವಣಿಗೆ ಅಂದರೆ ರಂಗಪರಿಕರ ಬಳಕೆ. ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಅಂದರೆ ಸರಳವಾದ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಪರದೆ ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಅದರ ಮೇಲೆ ಯಾವ ಚಿತ್ರವನ್ನೂ ಬಿಡಿಸುವ ರೂಢಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟು ಸರಳವಾದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗೆ ರಂಗಪರಿಕರ ವೆಂದರೆ ಒಂದು ಚೌಕಾಕಾರದ ಕಟ್ಟಿಗೆಯ ಮಣೆ. ಅದೇ ಸಿಂಹಾಸನ, ಮಂಚ ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಪರಿಕರ (Stage property) ಅಂದರೆ ಇಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ವೇಷಭೂಷಣದ ಪರಿಕರಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. (ಗದೆ, ಬಿಲ್ಲು, ಖಡ್ಗ ಇತ್ಯಾದಿ). ಬಯಲಾಟ ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಬಟ್ಟೆಯ ತುಂಡು ವಿಶೇಷ ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶ - ನಿರ್ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕೆ ಯವನಿಕಾ ಎಂದೂ ಕರೆಯುವ ರೂಢಿ ಇದೆ.. ಇಬ್ಬರು ಒಂದೊಂದು ತುದಿಗೆ ಅಡ್ಡವಾಗಿ ಈ ಬಟ್ಟೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಾರೆ. ಬಣ್ಣದ ವೇಷದಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕುತೂಹಲ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟು ನಂತರ ಆ ಪರದೆಯನ್ನು ತೆಗೆದು ಹಾರಿ ಮುಂದೆ ಬರುತ್ತಾರೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೆಲ ರಂಗಪರಿಕರಗಳನ್ನು ನಾಟಕದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. *ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಸಂತ ಸೇನೆಯ ಆಭರಣ ನಾಟಕದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಬಳಕೆಯಾದ ಪರಿಕರ, ಹಾಗೆಯೇ *ಶಾಕುಂತಲ* ನಾಟಕದ ಉಂಗುರ, *ಮುದ್ರಾರಾಕ್ಷಸ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಾಣಕ್ಯ ಬರೆದುಕೊಡುವ ಓಲೆಗಳು ಇಡೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಳಸಲ್ಪಡುವ ಸಣ್ಣ ಪುಟ್ಟ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ರಂಗಪರಿಕರ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಉತ್ತಮ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ರಂಗಪರಿಕರಗಳು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿ ಬಳಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರಿಯನ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗಿಂತ ರಂಗಪರಿಕರಗಳಿಗೆ ಮಹತ್ವದ

ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ರಂಗಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಆತ ಇಡೀ ದೃಶ್ಯದ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಒಥೆಲೊ ನಾಟಕದ 'ಕರವಸ್ತ್ರ' ಇದಕ್ಕೊಂದು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ.

ರಂಗಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿಯೂ ಬಳಸಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕಾಗಿಯೂ ಬಳಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಪರಿಕರಗಳು ಎರಡೂ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ರಂಗಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ 'ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಪರಿಕರಗಳು' (Set Properties), 'ಕೈ ಪರಿಕರಗಳು' (Hand Properties) ಹಾಗೂ 'ವೇಷಭೂಷಣದ ಪರಿಕರಗಳು' (Costume Properties), ಎಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಮೂರು ಭಾಗ ಮಾಡಬಹುದು. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಇರುವ ಸಿಂಹಾಸನ, ಶಯನಾಸನ, ಕುರ್ಚಿ, ಮೇಜು, ಟೇಬಲ್ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು 'ಸೆಟ್ ಪ್ರಾಪರ್‌ಟೀಸ್'ಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಓಲೆ, ಕೊಡ, ನೀರಿನಗ್ಲಾಸು, ಮದಿರಾಪಾತ್ರೆ,ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು 'ಹ್ಯಾಂಡ್ ಪ್ರಾಪರ್‌ಟೀಸ್'ಗಳೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಬಿಲ್ಲು, ಬಾಣ, ಗಧೆ, ಬಂದೂಕು, ಬಾರಕೋಲು ಇತ್ಯಾದಿಗಳು 'ಹ್ಯಾಂಡ್ ಪ್ರಾಪರ್‌ಟಿ'ಗಳಾದರೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವು ವೇಷಭೂಷಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು 'ಕಾಸ್ಟ್ಯೂಮ್ ಪ್ರಾಪರ್‌ಟೀಸ್' ವರ್ಗಕ್ಕೂ ಸೇರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಪೆನ್ನು, ಹ್ಯಾಟು, ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಕಾಸ್ಟ್ಯೂಮ ಪ್ರಾಪರ್‌ಟೀಸ್‌ಗಳೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಒಂದು ರಂಗಪರಿಕರದ ಬಳಕೆ ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದರ ಮೇಲೆ ಅದು ಯಾವ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಬಹುದು. ಅದಾಗ್ಯೂ ಈ ವರ್ಗೀಕರಣ ಕೇವಲ ಅಧ್ಯಯನದ ಅನುಕೂಲತೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಒಟ್ಟಾರೆ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗೆ ಹೊರತಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಸಣ್ಣ ಪುಟ್ಟ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ರಂಗಪರಿಕರ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಒಂದು ರಂಗಪರಿಕರ ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಪ್ರತಿಮೆ ಆಗಬಹುದು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಂತೂ ಹಾಗೆ ರಂಗಪರಿಕರ ಬಳಕೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ರಂಗಪರಿಕರಗಳು ಬಳಕೆಯಾದದ್ದು ಅಲಂಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಹಾಗೂ ಅನಿವಾರ್ಯ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲೇ ಅವರು ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅವರೆಗೆ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆ ಯಾಗದ ರಂಗಪರಿಕರಗಳನ್ನೂ ಬಳಕೆಗೆ ತಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತರತರಹದ ರಂಗ ಪರಿಕರಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ವೆಂಕೋಬರಾಯರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ *ಲಂಕಾದಹನ* ನಾಟಕ ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು, ರಾವಣನ ದರ್ಬಾರದಲ್ಲಿ ಹನುಮಂತನ ಬಾಲ ಬೆಳೆಯುವುದು ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ರಂಗಪರಿಕರವಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗೆ *ರಾಮಾಯಣ* ನಾಟಕದ ಶಿವಧನಸ್ಸು, ಉಂಗುರ, ಚೂಡಾಮಣಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಮುಖ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸ ಬಹುದು. ಗರೂಡರ ***ಎಚ್ಚಮ್ಮನಾಯಕ*** ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕತ್ತೆಯ ಕಟೌಟ್ ಮಾಡಿಸಿದ್ದರಂತೆ. ಅದರ ಮೇಲೆ ಬಟ್ಟೆ ಹೇರಿಕೊಂಡು

ಅಗಸನ ವೇಷಧಾರಿ *ಎಚ್ಚಮ್ಮನಾಯಕ* ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿದ್ದನಂತೆ.[೧೨] ಕೊಣ್ಣೂರು ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ *ಶನಿಪ್ರಭಾವ* ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮೋಲ್ಡ್ ಮಾಡಿದ ಕುದುರೆ ಒಂದು ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ರಂಗಪರಿಕರವಾಗಿತ್ತು. ನಲವಡಿ ಶ್ರೀಕಂಠ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ *ಹೇಮರೆಡ್ಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದ 'ಬೀಸುವ ಕಲ್ಲು', 'ಮಲ್ಲಮ್ಮನ ಮೂಗುತಿ' ಮುಖ್ಯವಾದ ರಂಗಪರಿಕರಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಅವರೇ ಬರೆದ *ಪ್ರಪಂಚ ಪರೀಕ್ಷೆ* ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಅಮರ ಫಲ' ಇಡೀ ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ರಂಗಪರಿಕರ. ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಭರ್ತೃಹರಿಗೆ ಒಬ್ಬ ಮುನಿ ಆತನ ತಾರುಣ್ಯ ಮರಳಿ ಬರಲು 'ಅಮರ ಫಲ' ಎಂಬ ಹಣ್ಣನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಆತನ ಚಿಕ್ಕಹೆಂಡತಿ. ಆಕೆಯ ಪ್ರಿಯಕರ, ಆ ಪ್ರಿಯಕರನಿಂದ ಒಬ್ಬ ವೇಶ್ಯೆ ಹೀಗೆ ಅದು ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಅವರಿಂದ ಇವರಿಗೆ ಇವರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಕೈ ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಕಂದಗಲ್ಲರ *ರಕ್ತರಾತ್ರಿ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನಿಗೆ ಶಿವನು ಕೊಡುವ ಹಣೆಯ ಮಣಿ ಒಂದು ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾದ ಪರಿಕರ. ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಕೆಂಪುದೀಪವನ್ನು ಬ್ಯಾಟರಿ ಸೆಲ್ ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಅದನ್ನು ಸದಾ ಉರಿಯುವಂತೆ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ತಲೆಗೆ ಕಟ್ಟಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈಗ ಇದು ತಮಾಷೆ ಅನಿಸಿದರೂ ಆಗ ಅವರಿಗೆ ಆ ರೀತಿ ಬಳಕೆ ಮಾಡುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಇವರೇ ಮುಂದೆ ೧೯೩೭ ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ *ಬಡತನದ ಭೂತ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿಮೊದಲಿಗೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಒಂದು ಪಿಸ್ತೂಲು, ಚಾವಟಿ ಹಿಡಿದು ಕೊಂಡು ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ರೋಮಾಂಚಕಾರಿ ಅನುಭವ ಕೊಡುತ್ತಿತ್ತು.[೧೩] *ಬಡತನದ ಭೂತ* ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಪಿಸ್ತೂಲಿನಂಥ ರಂಗಪರಿಕರ ಪ್ರವೇಶವಾದದ್ದು ಅದೇ ಮೊದಲು. ಅದೇ ನಾಟಕದ ಆಕರ್ಷಣೀಯ ಪರಿಕರವೂ ಆಗಿದ್ದೊಂದು ವಿಶೇಷ.

ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪನವರು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ *ಕುಂಕುಮ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ 'ಕುಂಕುಮ ಕರಡಿಗೆ' *ಬಸವೇಶ್ವರ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ 'ಪಾದರಕ್ಷೆ'ಗಳು, *ದೇವರ ಮಗು* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ 'ಗೊಂಬೆ' ಮುಂತಾದ ಪರಿಕರಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಭಾವನಾ ಪರವಶರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಪರಿಕರಗಳಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಗರುಡರ *ಕಂಸ ವಧೆ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಥವನ್ನೇ ಋಷಿಗಳು ಎಳೆದು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುತ್ತಿದ್ದರು. *ಸತ್ಯಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಲೋಹಿತಾಶ್ವ ಹಾವು ಕಡಿದು ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಈ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಮೌಲ್ಡ್ ಮಾಡಿದ ಹಾವಿನ ಒಂದು ಪರಿಕರವನ್ನು ಬಳಕೆ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಹೀಗೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ರಂಗಪರಿಕರಗಳು ಹಲವಾರು. ಸಿಂಹಾಸನಕ್ಕಾಗಿ ಸಾದಾ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಬಣ್ಣದ ಬಟ್ಟೆ ಹೊದಿಸಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದು ಉಂಟು. ಹಾಗೆಯೇ ವಿವಿಧ ಕುಸುರಿನ ಕೆಲಸವುಳ್ಳ ರತ್ನ

---

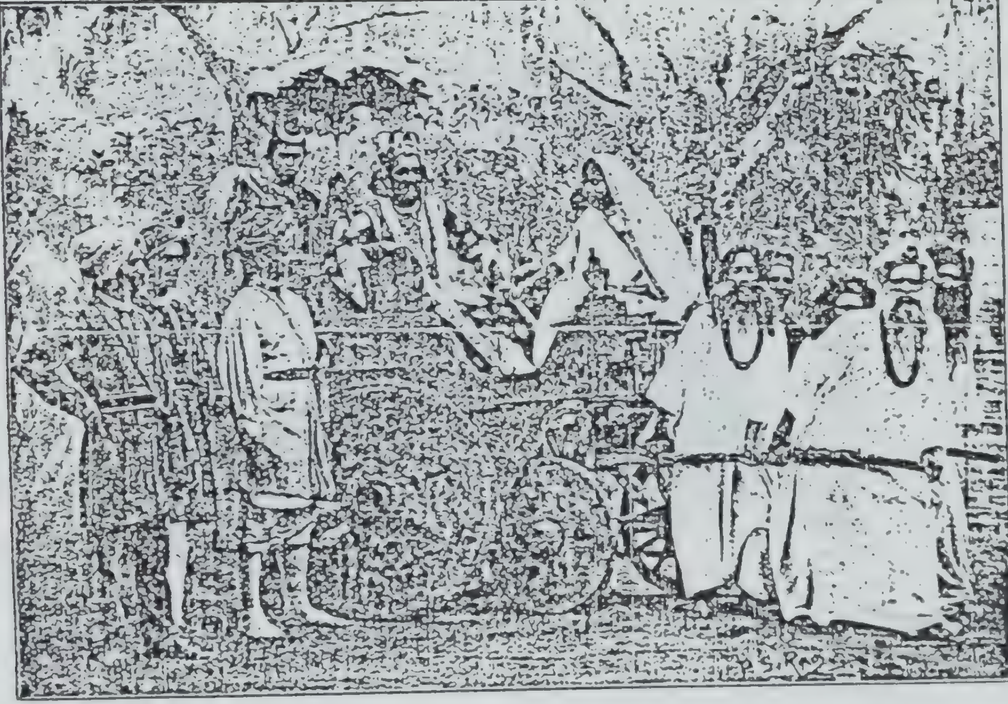
೧೨. ಮಾಹಿತಿ -ಶ್ರೀಪಾದರಾವ್ ಗರುಡ ೨೮ - ೬ - ೧೯೯೫.

೧೩. ಮಾಹಿತಿ ಡಿ.ದುರ್ಗಾದಾಸ ೮ - ೮ - ೧೯೯೪.
ಶ್ರೀಯುತರು *ಬಡತನದ ಭೂತ* ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವಾದ ಇಂದಿರಾಚರಣನ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವರು ಪಿಸ್ತೂಲು, ಚಾವಟಿ ಹಿಡಿದು ರಂಗ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು.

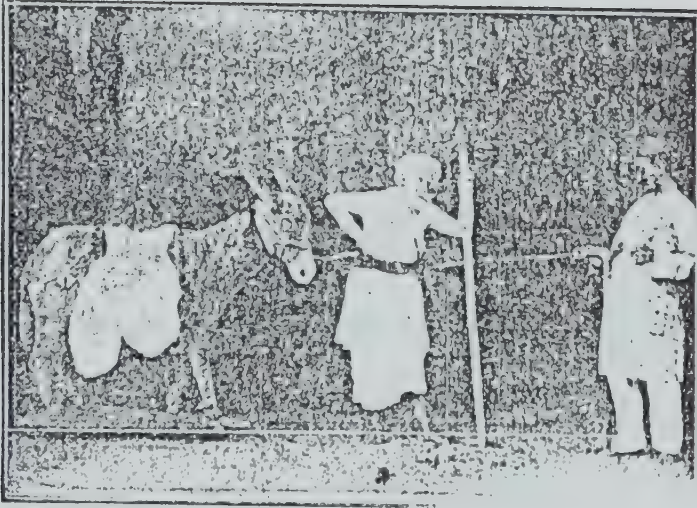
ಖಚಿತ ಸಿಂಹಾಸನದ ಭಾಸ ಹುಟ್ಟುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದೂ ಉಂಟು. ಇಡೀ ದರ್ಬಾರಿನ ಎದುರಿಗೆ ಯಾವುದೊ ಸಾದಾ ಕಟ್ಟಿಗೆಯ ಮಂಚವನ್ನು ಹೊದಿಸಿ ಇಟ್ಟಿದ್ದೂ ಉಂಟು. ರಂಗ ಪರಿಕರ ಹೀಗೇ ಇರಬೇಕು, ಇದೇ ಇರಬೇಕು ಎಂದು ಖಚಿತವಾಗೇನೂ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರ ದರ್ಬಾರು ದೃಶ್ಯವೆಂದರೆ ಎಡಕ್ಕೆ ಬಲಕ್ಕೆ ಕೆಲ ಆಸನ ಹೀಗೆ ಅನುರೂಪತೆಯಿಂದಾದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ತಯ್ಯಾರು ಮಾಡಿದರೆ ಆಯಿತು. ಅವರು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಬೃಹತ್ ಪರದೆಯ ಎದುರಿಗೆ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಪರಿಕರಗಳಂತೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೇ ಬರುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲವೇನೋ. ರಂಗಪರಿಕರಗಳೂ ಕೂಡಾ ನೈಜತೆಯ ಭಾಸ ಹುಟ್ಟಿಸ ಬೇಕು, ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗಿರ ಬೇಕೆಂದು ಕೆಲ ಕಂಪನಿಯವರು ಬಯಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಮೈಸೂರಿನ ಕೆಲ ಕಂಪನಿಗಳು ಒಂದೊಂದು ಸಾರಿ ಕುದುರೆಯ ಕಟೌಟ್ ಬದಲಾಗಿ ನಿಜವಾದ ಕುದುರೆ, ನಿಜವಾದ ಆನೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪರಿಕರಗಳಾಗಿ ಬಂದಿವೆ. ಆದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯಂತೆ ಜೀವಂತ ಪ್ರಾಣಿಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುವ ಸಾಹಸ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದವರು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅಂತಹ ಜರೂರು ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಪವಾದವೆನ್ನುವಂತೆ ಸುಳ್ಳದ ದೇಸಾಯಿವರಂತಹ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವಂತ ಪ್ರಾಣಿಗಳನ್ನೂ ರಂಗ ಪರಿಕರಗಳನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ***ಸಂಪತ್ತಿಗೆ ಸವಾಲು*** ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಗೋಕಾಕ ಕಂಪನಿಯವರು ಒಂದು ಕುದುರೆಯನ್ನೇ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆ ಆಗುತ್ತಿದ್ದ ಹಲವಾರು ರಂಗಪರಿಕರಗಳು ಆಗಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಧಾರ್ಮಿಕ ಭಾವನೆಗಳ ಬಿಂಬವಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಗಜಾನನ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯವರು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ***ಶ್ರೀ ಸತ್ಯ ನಾರಾಯಣ ವೃತ ಮಹಾತ್ಮೆ*** ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ 'ಪ್ರಸಾದ' ಆ ರೀತಿಯ ಒಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗಪರಿಕರ. ***ಶ್ರೀ ಸತ್ಯ ನಾರಾಯಣ ವೃತ ಮಹಾತ್ಮೆ*** ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದೇವರ ಮಹಾತ್ಮೆಯನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಸತ್ಯ ನಾರಾಯಣನ 'ಪ್ರಸಾದ' ಪರಿಕರವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಉಪೇಕ್ಷಿಸಿದವರಿಗೆ ಹಲವಾರು ತೊಂದರೆಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಪ್ರಸಾದ ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡಿದ ನಂತರ ಅವರ ವಿಘ್ನಗಳು ಪರಿಹಾರವಾಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಮುಂದೆ ನಾಟಕ ಮುಗಿದ ನಂತರ ಕೂಡಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ 'ಪ್ರಸಾದ' ಹಂಚಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಒಂದು ತಂತ್ರ.

ಈ ರೀತಿಯ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮನೋಭಾವನೆ ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ರಂಗಪರಿಕರಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾದ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಶ್ರೀ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಮರಾಠಿವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ.



'ಕಂಸ' ನಾಟಕದ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ರಂಗಪರಿಕರವಾಗಿ ರಥವನ್ನೇ ತರಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ವೇಷ ಭೂಷಣದಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಹಾಗೂ ಗುಜರಾತಿ ಶೈಲಿಯ ಮಿಶ್ರಣ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ (೧೯೨೦).



ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ ನಾಟಕ ಏಚ್ಚಮ ನಾಯಕದಲ್ಲಿ ರಂಗಪರಿಕರವಾಗಿ ಒಂದು ಕತ್ತೆಯು ಕಟೌಟ ತರಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು (ಸು. ೧೯೨೦).

> ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಗಂಧರ್ವ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯವರು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ *ಸಂಗೀತಸೌಭದ್ರ* ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತುಳಸೀ ಕಟ್ಟೆಯ ಒಂದು ದೃಶ್ಯವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ತುಳಸೀ ಕಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಬೆಳ್ಳಿಯ ತುಳಸೀಗಿಡ ವಿರುತ್ತಿತ್ತು.ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಬೆಳ್ಳಿಯಗಿಡ ವಾಸ್ತವವಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಪ್ರತಿಕೃತಿ. ಆದರೆ ಈ ದೃಶ್ಯದ ಪರಿಣಾಮ ಮಾತ್ರ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಗಿಡದ ಬೆಳ್ಳಿಯ ಹೊಳಪು ಕೃಷ್ಣನ ಅರಮನೆಯ ವೈಭವವನ್ನು ಸಾರಿ ಸಾರಿ ಹೇಳುವಂತಿರುತ್ತಿತ್ತು. ವಾಸ್ತವತೆ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದಾಗಲೂ ತನ್ನ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ತುಳಸೀಗಿಡ ಶುದ್ಧ ಬೆಳ್ಳಿಯದು ಎಂದು ತಿಳಿದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ರೋಮಾಂಚಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಬೇಡುತ್ತಿದ್ದರು.[೧೪]

ಒಂದು ರಂಗ ಪರಿಕರ ಸಾಧಿಸಬಹುದಾದ ಪರಿಣಾಮದ ಬಗ್ಗೆ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಮೇಲಿನಂತೆ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಪಡೆದು ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೊಂದಿತು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ನಮ್ಮ ಅಟ್ಟದಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇದ್ದಿತಾದರೂ ಅದು ಇಡೀ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿ, ಸಂಕೀರ್ಣ ವಿನ್ಯಾಸ ಅನ್ನುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೊಂದಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಆಗಿನ ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಅಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಕಾಣಿಸುವಂತೆ ಬೆಳಗಿಸುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ (Illuminating the acting space) ಸೀಮಿತವಾಗಿತ್ತು. ಮತ್ತೂ ಆಗಿನ ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಅಂದರೆ ಇಡೀ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಸ್ಥಳವನ್ನು ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಬೆಳಗಿಸುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಆಗಿರದೆ ಇಡೀ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಬೆಳಕು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ರಂಗಕ್ರೀಯೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡ ನಟರ ನಡುವೆ ಹರಡಿ ಕೊಂಡಿರುವಂತಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನ ಅನ್ನುವಂಥದ್ದು ಭ್ರಮಾತ್ಮಕ ಲೋಕ ಅನ್ನುವ ಅನ್ನಿಸಿಕೆಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಎಡೆ ಇರಲಿಲ್ಲ.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ ತಕ್ಷಣ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯ 'ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ'ಗೆ ಮಹತ್ವ ಬಂದು ಅದೂ ಕೂಡಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಸಂಕೀರ್ಣ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಪಡೆಯ ಹತ್ತಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲಕಾರಣ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿರಿಸಿ, ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಬೆಳಗಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಭ್ರಮಾತ್ಮಕತೆಯ ತತ್ವವೇ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

---

೧೪. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿ, *ಪುಟ ಬಂಗಾರ*, ಸಂಪುಟ ೨ ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥ ಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೬೯, ಪುಟ ೧೫.

ಶಾಂತ ಕವಿಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇನ್ನೂ ಅಟ್ಟದಾಟಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆಯೇ ಇತ್ತು. ಹಿಲಾಲು, ಪಂಜುಗಳೇ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಒಂದು ಬದಲಾವಣೆ ಆಯಿತು. ಹಿಂದೆ ಅಟ್ಟದಾಟಗಳಿಗಾಗಿ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲೆ ಕಂಬಳಿಯನ್ನು ಹೊದ್ದುಕೊಂಡ ಇಬ್ಬರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ರಂಗದ ಎರಡೂ ಬದಿಗೆ ಹಿಲಾಲು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಬೆಳಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹಿಲಾಲು ಉಪಯೋಗಿಸಿದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಕಂಬಳಿ ಹೊದ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ನಿಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಆ ಹಿಲಾಲುಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಬದಿಗಳಲ್ಲಿ ಹುಗಿಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಬಹುಶಃ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆಗೆ ಈ ರೀತಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಹೀಲಾಲು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ನಿಲ್ಲುವುದು ಕಂಡು ಬರುವುದೆಂದೇ ಈ ರೀತಿ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರ ಬೇಕು.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಉಪಯೋಗ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿ ಆಯಿತು. ಸೀಮೇ ಎಣ್ಣೆಯ ಬಳಕೆ ಆರಂಭವಾದಂದಿನಿಂದ ಹಿಲಾಲು ಪಂಜುಗಳು ಮರೆಯಾಗಿ ಕಂದೀಲು ಗ್ಯಾಸುಗಳ ಬಳಕೆ, ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಸೀಮೇಎಣ್ಣೆ ಬಳಸಿ ಉರಿಸಲ್ಪಡುವ ಕಿಟ್ಸನ್ ಲ್ಯಾಂಪ್‌ಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ರೀತಿ ಹೀಗೆ : ರಂಗದ ಮೇಲ್ಬದಿಗೆ ಗಡಗಡೆ ಮೂಲಕ ಕಿಟ್ಸನ್ ಲ್ಯಾಂಪ್‌ಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಲಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಝಾಲರಿಗಳ ಒಳಗೆ ಎಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕತ್ತಲು ಬೆಳಕು ಮಾಡುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇತ್ತು. ಈ ಲ್ಯಾಂಪುಗಳನ್ನು ಬೆಳಗಿಸಲು ಕವಾಟಗಳ ಆಚೆಗೆ ಇಟ್ಟ ಸೀಮೆ ಎಣ್ಣೆಯ ಟ್ಯಾಂಕ್‌ನಿಂದಲೇ ಗ್ಯಾಸ್ ಸರಬರಾಜು ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಲ್ಯಾಂಪುಗಳು ಉರಿಯುವ ಪ್ರಖರತೆಯನ್ನು ಒಳಗಿನಿಂದಲೇ ಹತೋಟಿಯಲ್ಲಿಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ದೃಶ್ಯ ಬದಲಾವಣೆಗಾಗಿ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಹರಡದಂತೆ ಮುಚ್ಚಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ಪೆಟ್ರೊಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ದೀಪಗಳ ಬಳಕೆ ಆರಂಭವಾದಂದಿನಿಂದ ಕಿಟ್ಸನ್ ಲ್ಯಾಂಪ್‌ಗಳು ಮರೆಯಾದವು. ಕಿಟ್ಸನ್ ಲ್ಯಾಂಪ್ ಅಪಾಯಕಾರಿ ಕೂಡಾ. ಹೀಗಾಗಿ ಇವುಗಳ ಬಳಕೆ ನಿಂತಿತು. ಒಂದೊಂದು ಸಾರಿ ಪೆಟ್ರೊಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ಹಾಗೂ ಕಿಟ್ಸನ್ ಲ್ಯಾಂಪ್ ಎರಡನ್ನೂ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಒಂದು ಕಂಪನಿಯವರು ಸುಮಾರು ಕಡಿಮೆ ಅಂದರೆ ಹತ್ತು ದೀಪಗಳನ್ನಾದರೂ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಬಹಳ ಕಾಲದ ವರೆಗೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ಯಾಸ್ ದೀಪಗಳ ಬಳಕೆ ಇತ್ತು. ಜಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು ಕ್ಯಾಂಪ್ ಮಾಡಿದಾಗ ಗ್ಯಾಸ್ ಬಳಕೆಯೇ ವಿಶೇಷವಾಗಿತ್ತು. ವಿದ್ಯುಚ್ಛಕ್ತಿ ಬಳಕೆ ಆರಂಭವಾದಂದಿನಿಂದ ಗ್ಯಾಸುಗಳ ಬಳಕೆ ನಿಂತು ಹೋಯಿತು.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಡೈನಮೋ ಬಳಸಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮೊದಲು ಆರಂಭಸಿದಿವರು ಶಿವಮೂರ್ತಿಸ್ವಾಮಿ ಕಣಬರಗಿಮಠ ಅವರೇ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.[೧೫] ಡೈನಮೋ ಬಳಸಿ

---

೧೫. ಬಾಬುರಾವ್ ದೇಸಾಯಿ *ರಾವ್ ಸಾಹೇಬ್ ಶಿವಮೂರ್ತಿಸ್ವಾಮಿ, ಕಣಬರಗಿಮಠ*, ವೀರಶೈವ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಗದಗ, ೧೯೮೯, ಪುಟ ೬೨ - ೬೩.

ರಂಗವನ್ನು ಬೆಳಗಿಸುವ ರೂಢಿ ಆರಂಭವಾದ ಮೇಲೇಯೇ ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳು, ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಫರ್ ಸೀನರಿಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿರಬೇಕು. ಬಗೆ ಬಗೆಯ ಬಣ್ಣದ ಬೇಗಡೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ರಂಗವನ್ನು ಬೆಳಗುತ್ತಿದ್ದ ರೀತಿ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ವಿದ್ಯುಚ್ಛಕ್ತಿ ಬಳಕೆ ಆರಂಭ ಆದ ಮೇಲೆಯೆ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬಲ ಬಂದಿತು. ರಂಗದ ಯಾವ ಕೋನದಿಂದ ಬೇಕಾದರೂ ಬೆಳಕನ್ನು ಚೆಲ್ಲಲು ಅನುಕೂಲವಾಯಿತು. ಫುಟಲೈಟುಗಳ ಬಳಕೆ ಆರಂಭವಾದದ್ದು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯ ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಆದ ಇನ್ನೊಂದು ಬದಲಾವಣೆ.

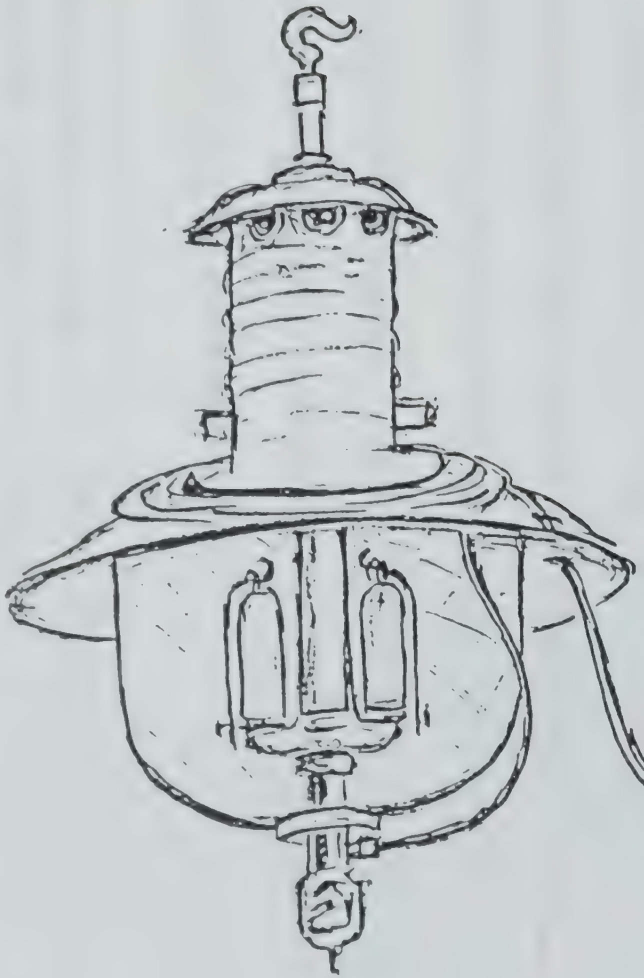
ಫುಟ್‌ಲೈಟ್ ಅಂದರೆ ರಂಗದ ಕೆಳಗೆ ತುದಿಗೆ ಹಲವಾರು ದೀಪಗಳನ್ನು ಪೆಟ್ಟಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಚ್ಚಿ ಇಟ್ಟು ಅಲ್ಲಿಂದ ಬೆಳಕನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಚೆಲ್ಲುವುದು. ಗ್ಯಾಸ್ ಬಳಕೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೇಲಿಂದ ಬೆಳಕನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಚೆಲ್ಲಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಬೆಳಕು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೆಲೂ ಬೀಳುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಫುಟ್‌ಲೈಟ್ ಈ ಕೊರತೆಯನ್ನು ನೀಗಿಸಿತು. ಸ್ಪಾಟ್‌ಲೈಟ್ ಬಳಕೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತಗಳ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಅದ್ದೂರಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಕಣಬರಗಿಮಠ ಹಾಗೂ ವೆಂಕೊಬರಾಯರು ತಮ್ಮ ಕಂಪನಿಗಾಗಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಅದ್ದೂರಿ ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು.

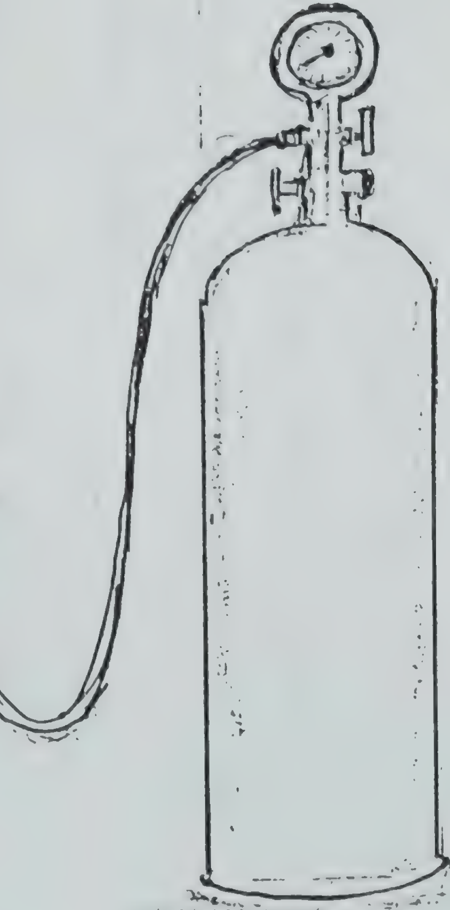
ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಯುಗದಲ್ಲೇ ವಿದ್ಯುಚ್ಛಕ್ತಿಯ ಉಪಯೋಗ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದಿತ್ತು. ಇಂದ್ರನ ದರ್ಬಾರು, ವೈಕುಂಠದ ದೃಶ್ಯ ಮುಂತಾದ ದೃಶ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಾವಿರಾರು ರೂಪಾಯಿ ಖರ್ಚುಮಾಡಿ ದೀಪಗಳನ್ನು ಬೆಳಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಮುಂದೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಯುಗ ಆರಂಭವಾದಾಗ ಈ ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಅದ್ದೂರಿ ಚಮತ್ಕಾರಗಳೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಮಾಯವಾದವು. ನೈಜತೆಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರಲು ಕೆಲಸಾರಿ ಡಿಮ್ಮರಗಳನ್ನೂ ಉಪಯೋಗಿಸಿದರು. ಡಿಮ್ಮರುಗಳು ಈಗಿನಂತೆ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆಗ ವಾಟರ್ ಡಿಮ್ಮರ್[೧೬] ಉಪಯೋಗಿಸಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕನ್ನು ಮಾಡುವ ರೂಢಿ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಒಟ್ಟಾರೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಒಂದು ತಾಂತ್ರಿಕ ಅನುಕೂಲವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಆದರೆ ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕಲಾತ್ಮಕ ಉಪಯೋಗ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಅದ್ದೂರಿ ಚಮತ್ಕಾರದ ಕಡೆಗೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಅದಾಗ್ಯೂ ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಒಂದು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ರಂಗಭಾಷೆ ಆಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರವೇಶವಾಯಿತು.

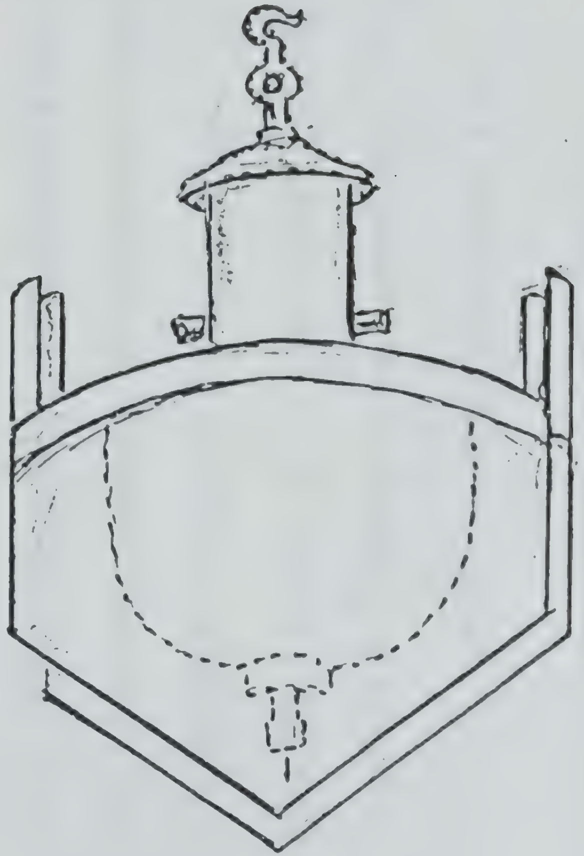
---

೧೬. ವಾಟರ್ ಡಿಮ್ಮರ್ ಎಂದರೆ ಒಂದು ಮಣ್ಣಿನ ಗಡಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಉಪ್ಪು ನೀರು ಹಾಕಿ ಎರಡು ಕಬ್ಬಿಣದ ತುಂಡುಗಳಿಗೆ ಋಣ, ಧನ ವಾಯರ್ ಜೋಡಿಸಿ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಇಳಿಬಿಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಬೆಳಕಿನ ಪ್ರಖರತೆಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಒಂದು ವಿಧಾನ.

ಕಿಟ್ಸನ್ ಲ್ಯಾಂಪ್ ಬಳಸಿದ ಬೆಳಕಿನ ವಿನ್ಯಾಸದ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯರೀತಿ (ಸು. ೧೯೨೦ ರ ಪೂರ್ವ).







ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಒಂದು ಬೆಳಕಿನ ಸಾಧನ 'ಕಿಟ್ಸನ್ ಲ್ಯಾಂಪ್' (ಸು. ೧೯೩೦).

ಅಧ್ಯಾಯ -೮

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ವೇಷಭೂಷಣ ಹಾಗೂ ಪ್ರಸಾಧನ ಸ್ವರೂಪ

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರೋಸೀನಿಯಂ ರಂಗ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹಾಗೂ *ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ* ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ (ವೇಷಭೂಷಣ-ಪ್ರಸಾಧನ)[೧], ಹಾಗೂ ಸಾತ್ವಿಕ - ಈ ಅಭಿನಯ ಚತುರ್ಥಗಳೂ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದುತ್ತಾ ಸಾಗಿದವು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಒಂದು ನಾಟಕದ ರಸಾನುಭೂತಿ ಒದಗುವುದು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಆತನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ದೃಶ್ಯ ಹಾಗೂ ಕಿವಿಗೆ ಕೇಳುವ ಶಬ್ದಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಎಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ವಿವಿಧ ಕಾಲಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹಾಗೂ ಅಭಿಜಾತ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು 'ಕಾಣುವ ದೃಶ್ಯ' ಹಾಗೂ 'ಕೇಳುವ ಶಬ್ದ' ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭೂತಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತಾ ಬಂದಿವೆ. ಕಳೆದ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣುವ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಸಬಂಧಪಟ್ಟ ಆಹಾರ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ನಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು .ಮಾಡಿದರು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಅಭಿನಯ ಚತುರ್ಥದ ಭಾಗವಾದ ಆಹಾರ್ಯದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ *ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ* ಸೂಚಿಸುವ ನಿಯಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸದಿದ್ದರೂ ತಮ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಇತಿಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಅನುಸರಿಸಿದ ಆಹಾರ್ಯದ ದಾರಿ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದೆ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ವೇಷಭೂಷಣದಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸಿದ ರೀತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ವರೆಗಿನ ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ 'ವೈಭವ ಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದವು', 'ಭರ್ಜರಿಯಾಗಿದ್ದವು', 'ಪಾತ್ರಗಳ ಕಾಲದೇಶಗಳ ಔಚಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟು ಗಮನ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ' ಹೀಗೆ ಕೇವಲ ಸಾಮಾನ್ಯ ವಿವರಗಳೂ, ಅವಸರದ ನಿರ್ಣಯಗಳೂ ಬಂದಿವೆ. ಅಂದರೆ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನೆಲಗಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಗೋಜಿಗೆ ಅವು ಹೋಗಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮುನ್ನ ಕೆಲ ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅದು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನೆಲಗಟ್ಟನ್ನು ಮುಂದೆ ಚರ್ಚಿಸೋಣ.

---

೧. ಆದ್ಯರಂಗಾರ್ಯ, *ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ*, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೮೪, ಪುಟ ೨೬೮, ೨೮೩.
ಶ್ರೀರಂಗರು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅನುವಾದ ಅಧ್ಯಾಯ ೨೩ ರಲ್ಲಿ 'ಆಹಾರ್ಯಾಭಿನಯ ಎಂಬುದು ನೇಪಥ್ಯ (ವೇಷಭೂಷಣ)ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ನಾಟಕ ಒಳ್ಳೆಯದಾಗಬೇಕೆನಿಸಿದರೆ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಆಸ್ಥೆ ವಹಿಸಬೇಕು. ಜನರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದರು ಮೊದಲು ಅವರ ವೇಷದಿಂದ ತರುವಾಯಅವರದೇಹ ಮೊದಲಾದಿಂದ ಸುಲಭವಾಗಿ ಅವರ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲೆವು.' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆಯೆ ಆಂಗೀಕ, ವಾಚಿಕ, ಸ್ವಾತಿಕ ಇವು ನಟನಿಗೆ ನೇರ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗವಾದರೆ ಆಹಾರ್ಯಾಭಿನಯ ಆತನಿಗೆ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಪೂರಕವಾಗುವಂತಾದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದವರೇ ಆಗಲಿ, ಅಥವಾ ಆಗಿನ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರೇ ಆಗಲಿ, ಅವರ ಯಶಸ್ವಿ ವೃತ್ತಿಪರ ನಾಟಕಗಳೆಂದರೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು. ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರೂ ಈಗಲೂ ಜನರ ಮನದಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿರುವುದು ಅವರ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳೇ. ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದು ಪಾರ್ಸಿ ಹಾಗೂ ಮರಾಠಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು. ಸ್ಥಳೀಯ ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳನ್ನೂ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಆಗಿನ ಯಾವುದೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಅಂಶಗಳೆಂದರೆ, 'ಕಾಲ ವಿಸಂಗತಿ (Anchronism) ಹಾಗೂ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆ (realistic illusion) ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ.'[೨] ಈ ಎರಡು ಅಂಶಗಳು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ವೇಷಭೂಷಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಂತೆ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಒಂದೆರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಎರಡು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಬಹುದು :

ಚಿತ್ರ ೧ ರಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿದಂತೆ ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು *ಮಾತೃಬಂಧ ವಿಮೋಚನ* ನಾಟಕದ ಕಂಸನ ಪಾತ್ರಕ್ಕಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಭರ್ಜರಿ ವೇಷಭೂಷಣವನ್ನು ಬಳಸದೆ ಆಗಿನ ಕಾಲದ ಲಖಿನವಿ ಕುರ್ತಾ, ಪಯಜಾಮಾ ಬಳಸಿದ್ದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಇದೇರೀತಿ ವರದಾಚಾರ್ಯರು *ಶಾಕುಂತಲ* ನಾಟಕದ ದುಷ್ಯಂತನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಆಗಿನ ಕಾಲದ ಮೈಸೂರು ಮಹಾರಾಜರ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವೇಷಭೂಷಣ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು (ಚಿತ್ರ ೨ ನೋಡಿ). ಆಗಿನ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸೇವಕರು, ಸೈನಿಕರು, ನಾಗರಿಕರ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಂತೂ ಹಿಂದು, ಮುಸ್ಲಿಂ, ಬ್ರಿಟೀಷ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಮ್ಮಿಶ್ರಗೊಂಡ ವೇಷಭೂಷಣಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು. ಇನ್ನೂ ಅತಿಶೋಕ್ತಿಯ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಜನಾಕರ್ಷಣೆಗಾಗಿ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಾಗಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ತಮಗೆ ದೊರೆತ ಮೆಡಲ್ಲುಗಳಲನ್ನೂ ವೇಷಭೂಷಣಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಸ್ತ್ರೀ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯ ಒಡತಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ್ವರದ ಬಚ್ಚಾಸಾನಿ *ಶಾಕುಂತಲ* ನಾಟಕದ ಶಕುಂತಲೆಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕಾಗಿ ರಿಸ್ಟ್‌ವಾಚ್ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತಹ ಅತಿರೇಕದ ಪ್ರಸಂಗಗಳೂ ಉಂಟು. ಈ

೨.ಕೆ. ವಿ. ಅಕ್ಷರ ಅವರು 'ಕಾಲವಿಸಂಗತಿ' ಹಾಗೂ 'ವಾಸ್ತವದ ಪ್ರಯತ್ನ'ಇವೆರಡೂ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣಗಳೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ - ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ಅವರು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ : "ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಭವನಗಳ ಎದುರು ಮುಂಬಯಿ ರಸ್ತೆಯ ಎದುರು ನಡೆದಾಡುತ್ತಿದ್ದವರು - ರಾಮ ಲಕ್ಷ್ಮಣ, ರಾಧಾ ಕೃಷ್ಣ, ಸೋಹ್ರಾಬ್, ರುಸ್ತುಂ, ಮೊದಲಾದವರು. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ 'ಕಾಲವಿಸಂಗತಿ'ಯೆಂದು ಕಾಣುವ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ 'ವಾಸ್ತವದ ಪ್ರಯತ್ನ'ವೂ ಆಗಿ ಕಾಣಿಸುವ ಈ ಮಿಶ್ರಗುಣವೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲೊಂದು. ....

ಇದೇ ಲಕ್ಷಣ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ವೇಷ ಭೂಷಣ, ಪ್ರಸಾಧನಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ.

ಕೆ. ವಿ. ಅಕ್ಷರ, *ರಂಗಪ್ರಪಂಚ*, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೯೪, ಪುಟ ೨೯೦



'ಕಂಸ'ನ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು ವೇಷಭೂಷಣಕ್ಕಾಗಿ ಬಿಳಿಸವಿ ಕುರ್ತಾ ತೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ (೧೯೨೦).

ಚಿತ್ರ ೧



ವರದಾಚಾರ್ಯರು ದುಷ್ಯಂತನ ಪಾತ್ರಕ್ಕಾಗಿ ಆಗಿನ ಮೈಸೂರ ಮಹಾರಾಜರ ವೇಷಭೂಷಣವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು (ಸು. ೧೯೧೦).

ಚಿತ್ರ ೨

ರೀತಿಯ ಅತಿರೇಕದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ವೃತ್ತಿರಂಗ ಭೂಮಿಯವರು 'ಕಾಲ ವಿಸಂಗತಿಯ' ರೀತಿಯನ್ನು ತಮಗೆ ಅರಿವು ಇದ್ದೊ ಇಲ್ಲದೆಯೋ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದದ್ದು ಮೊದಲಿನ ಎರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಕಂಸ, ದುಷ್ಯಂತ ನಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳು ಪೌರಾಣಿಕವಾದರೂ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದೊಳಗೆ ಬರುವ ದೇಶ ಕಾಲದ ನಿಯಮವನ್ನು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಪಾಲಿಸದೆ, ಆಗಿನ ಕಾಲದ ತಮ್ಮ ಎದುರಿಗಿದ್ದ ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರ, ಶ್ರೀಮಂತ ವರ್ಗದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದದ್ದು ಆಗಿನ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ವೇಷಭೂಷಣದಲ್ಲಿ ಈ ಸಡಿಲ ನಿಯಮವನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಅನುಸರಿಸಿದರೂ ಒಟ್ಟಂದದ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಅದು ಆಭಾಸ ಅನ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಕಾಲ ವಿಸಂಗತಿ ಕಾಣಲು ಅದು ಹುಟ್ಟುಕೊಂಡಿದದ್ದು 'ಹಿಂದು' ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಮುಸ್ಲಿಂ ಹಾಗೂ 'ಬ್ರಿಟೀಷ' ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಭಾವದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸ ಬೇಕು.

ಒಂದು ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ವಾಸ್ತವದ ರೂಪವೇ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು. ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಪೌರಾಣಿಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಆದರ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ವಿವರಗಳನ್ನು ನಾಟಕ ಒಳಗೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ವೇಷಭೂಷಣದಲ್ಲೂ ಈ ಮಾತು ಸತ್ಯ ಹೀಗಾಗಿ 'ಕಾಲವಿಸಂಗತಿ' ಅನ್ನಿಸಿದರೂ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಔಚಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಯಾವ ಧಕ್ಕೆಯೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ವೇಷಭೂಷಣದಲ್ಲಿ 'ಕಾಲ ವಿಸಂಗತಿ' ಕಾಣುವಂತೆ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ರೀತಿಯೂ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವೇಷಭೂಷಣ ಪ್ರಸಾಧನಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ರೀತಿ ಸಾಂಕೇತಿಕವೂ ಅಮೂರ್ತವೂ ಆಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೂರ್ವದಲ್ಲೇ ಹುಟ್ಟಿದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರವಾದ *ಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತ* ದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವೇಷಭೂಷಣ-ಪ್ರಸಾಧನ ಲೋಕಧರ್ಮಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದ್ದು ಬಹಳ ಸರಳವಾಗಿದೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯ ವೇಷಭೂಷಣ ಪ್ರಸಾಧನದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಇಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ಅಲಂಕಾರವುಳ್ಳ (ಸಿರಪೇಚು, ಜರಿ ಕೋಟು ಇತ್ಯಾದಿ) ವಾಸ್ತವ ಬದುಕಿನ ವೇಷಭೂಷಣಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಕಾಲ ವಿರೋಧಿ ಅನ್ನಿಸಿದರೂ ಅಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರಂತೆ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಚೌಕಟ್ಟು ಇಲ್ಲ, ಹೀಗಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಅನುಸರಿಸಿದ ವೇಷಭೂಷಣದ ಕಾಲವಿರೋಧದ ಅರ್ಥ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾದದ್ದು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳು ವಾಸ್ತವದ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೂ ಪ್ರಯತ್ನ ಪಡುತ್ತಿದ್ದದರಿಂದ ಈ ಕಾಲ ವಿಸಂಗತಿ ಉಂಟಾಯಿತು.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ವೇಷಭೂಷಣದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಳೆದ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟೀಷರ ಪ್ರಭಾವದ ಮೂಲಕ ಪರಿವರ್ತನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯತ್ತ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಹರಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರ ವೇಷಭೂಷಣವು ಆಗ ಪ್ರಚರಿತವಿದ್ದ ರವಿವರ್ಮ (೧೮೪೮-೧೯೦೬)ನ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ತೈಲವರ್ಣ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಹೋಲುವಂಥದ್ದು. ಎಷ್ಟೋ ಸಾರಿ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪದಿಂದಲೂ ರವಿವರ್ಮ ತನ್ನ ತೈಲವರ್ಣ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದಿದ್ದಾನೆಂದೂ ಪ್ರತೀತ ಇದೆ. ತೈಲವರ್ಣ ಚಿತ್ರವು ನಮಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಂದ ಆಮದಾದದ್ದು. ತೈಲವರ್ಣದ ಸಾಂದ್ರ ಗುಣವು ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ನೈಜತೆಯ ಭಾಸವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಹದಿನೇಳು ಹದಿನೆಂಟನೆ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಬೈಬಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಎಷ್ಟೋ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ತೈಲವರ್ಣ ತಂತ್ರ ಬಳಸಿ ಚಿತ್ರಬಿಡಿಸುವ ಪರಂಪರೆ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪಡೆದಿತ್ತು. ಪುರಾಣದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ನೈಜತೆಯ ಭಾಸ ಹುಟ್ಟುವ ಉಡಿಗೆ ತೊಡಿಗೆಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರಸುವ ರೂಢಿ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿತ್ತು. ಬ್ರಿಟೀಷರಿಂದ ನಮ್ಮ ನೆಲಕ್ಕೆ ೧೮ ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಈ ತೈಲವರ್ಣ ಚಿತ್ರವೂ ಬಂದಿತು. ರವಿವರ್ಮ ನಮ್ಮ ಪುರಾಣದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಈ ತೈಲವರ್ಣ ಚಿತ್ರ ತಂತ್ರದಿಂದ ನೈಜತೆಯನ್ನು ತುಂಬಿದ. ಮುಂದೆ ಲಿಥೊಗ್ರಾಫಿ, ಒಲಿಯೋಗ್ರಾಫಿ ಮುಂತಾದ ಮುದ್ರಣ ತಂತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶದೊಂದಿಗೆ ರವಿವರ್ಮನ ಚಿತ್ರಗಳು ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೊರ ಬಂದು ದೇಶದ ತುಂಬಾ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪಡೆದವು. 'ನೈಜತೆಯ ಭಾಸ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಈ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಆಹಾರ್ಯದ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ನೇರವಾಗಿ ಅನುಕರಿಸಿದರು.'[೩] ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ವೇಷಭೂಷಣಕ್ಕಾಗಿ ಝಗಝಗಿಸುವ ಮಕಮಲ್ಲಿನ ಬಟ್ಟೆ, ಓತ್ರಾಳಿ ಕಿರೀಟ, ಮುತ್ತಿನ ಸರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದದ್ದು ನೈಜತೆಯ ಭಾಸ (realistic illusion) ಹುಟ್ಟಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ. ಅವುಗಳನ್ನು ತೊಡುವುದೂಕೂಡಾ ಕಥಕ್ಕಳಿ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ದೊಡ್ಡಾಟಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಶೈಲಿಯಾಗಿರದೆ ನೈಜಶೈಲಿಯ ರೀತಿಯದಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ವೇಷಭೂಷಣದ ಸ್ವರೂಪದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

---

೩. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಹೋಲುವ ರವಿವರ್ಮನ ಕೆಲ ತೈಲ ಚಿತ್ರಗಳು ಇಂತಿವೆ :

- ರಾಮಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ.
- ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ.
- ಸೀತಾಸ್ವಯಂವರ.
- ಪೊದೆಯಲ್ಲಿ ಗೋಪಿಯರು ಹಾಗೂ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ.
- ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ಶಕುಂತಲೆಯ ಪ್ರೇಮಪತ್ರ.
- ಸೀತಾಭೂಪ್ರವೇಶ.
- ಲಕ್ಷ್ಮಿ, ಸರಸ್ವತಿ, ನಳದಮಯಂತಿ, ಅರ್ಜುನ ಸುಭದ್ರೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಈ ಮೇಲಿನ ಯಾವುದೇ ಚಿತ್ರನೋಡಿದರೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಯಾವುದೇ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ನೋಡಿ - ಎಂ. ಎಸ್. ಕಮಲ, *ರಾಜಾರವಿವರ್ಮ*, ಪ್ರಕಾಶನ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೯೦.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಲೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ರೂಪಿತಗೊಂಡಿವೆ. ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಪ್ರಭಾವವೂ ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಲೇ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದೆ. ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಇನ್ನೂ ದೊಡ್ಡಾಟದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೂ ಅದರಲ್ಲೇ ಸ್ವಲ್ಪ 'ಸುಧಾರಿತ' ರೂಪ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಕೊಣ್ಣೂರ ಕಂಪನಿಯಿಂದ ಈಚೆಗೆ ವಸ್ತ್ರಾಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ ವೈಭವ, ನೈಜತೆ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಕೊಣ್ಣೂರ ಕಂಪನಿಯ ವಸ್ತ್ರಾಲಂಕಾರಗಳ ವೈಭವ ಕುರಿತು ದಾಖಲೆ ಹೀಗಿದೆ :

> ಈಗಲೂ ಅವರ ವಂಶಜರಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಕಂಪನಿಯ ಅವಶೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಜರಿಯ ಪೀತಾಂಬರಗಳು, ಮಡಿಗಳು ಆ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿಯ ವೈಭವದ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ಸಾರುತ್ತಿವೆ. ಒಂದೇ ಒಂದು ಪೀತಾಂಬರವನ್ನು ನೋಡಿದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಉಡುತ್ತಿದ್ದರೋ ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಸುಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟು ಭಾರವಾಗಿದೆ. ಅದರ ಬೆಲೆಯನ್ನು ಈಗ ಕಟ್ಟಿ ಹೋದರೆ ಸುಮಾರು ೫-೬ ಸಾವಿರ ರೂಪಾಯಿಯಷ್ಟು ಅದೊಂದೇ ಪಿತಾಂಬರದ್ದು ಆಗಬಹುದು.[೪]

೧೯೨೦ ಪೂರ್ವದಲ್ಲೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತ್ರಾಲಂಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಇಷ್ಟೊಂದು ಹಣ ಖರ್ಚು ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿದ್ದುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಚಿತ್ರ ೩ ರಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿದ ಮಾದರಿಯ ಮೇಲಂಗಿಯನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದು ಹೊಳೆಯುವ ಜರಿಕುಸುರಿನ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ ಮಕಮಲ್ಲಿನ ಬಟ್ಟೆಯಿಂದ ಮಾಡಿದ್ದಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಮಾದರಿಯ ಮೇಲಂಗಿಯನ್ನು ಈಗಲೂ ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮಾದರಿಯ ಮೇಲಂಗಿಗೆ ಮೊಳಕಾಲಿನ ಕೆಳಗೆ ಇರುವ ಚೂಡಿದಾರ ಮಾದರಿಯ ಬಿಗಿಯಾದ ಪಾಯಜಾಮಾ ಧರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅಂಗಾಲಿನಿಂದ ಮೊಳಕಾಲಿನವರೆಗೆ ಕಾಲುಚೀಲ (socks) ಹಾಕುವ ರೂಢಿ ಇತ್ತು. ತತ್‌ಕ್ಷಣ ನೋಡಿದರೆ ಒಟ್ಟು ಈ ಮಾದರಿಯ ವೇಷ ಹಾಕಿಕೊಂಡ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಯಾವುದೋ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪಾತ್ರದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ. ಈ ಮಾದರಿಯ ವೇಷಗಾರಿಕೆ ನಮಗೆ ಫಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಯಿಂದ ಬಂದದ್ದು ಬಹಳ ಕಾಲದವರೆಗೆ ಮರಾಠಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಮಾದರಿಯ ವಸ್ತ್ರಾಲಂಕಾರವಿತ್ತು. ಚಿತ್ರ ೩ ರಲ್ಲಿರುವ ಮೇಲಂಗಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವಂತೆ ಕೆಳಗಡೆ ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣದ ಧೋತರ ಉಡುವ ರೂಢಿ ತೀರ ವಿರಳ. ಚೂಡಿದಾರ ಮಾದರಿ ಪಾಯಜಾಮವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿತ್ತು. ತಲೆಗೆ ಬೇಗಡೆಯಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸಿದ ರಟ್ಟಿನಿಂದ ಮಾಡಿದ ಕಿರೀಟ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಚೂಡಿದಾರ ಪಾಯಜಾಮ ಸ್ಯಾಟಿನ್

---

೪. ಬಾಬುರಾವ್ ದೇಸಾಯಿ, *ರಾವಸಾಹೇಬ್ ಶಿವಮೂರ್ತಿಸ್ವಾಮಿ ಕಣಬರಗಿಮಠ*, ವೀರಶೈವ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಗದಗ, ೧೯೮೯, ಪುಟ ೬೧-೬೨.

ಬಟ್ಟೆಯದೇ ಆಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಇಡೀ ವೇಷಭೂಷಣದ ಮುಂಭಾಗ ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗಿದ್ದಂತೆ ಅದರ ಹಿಂಭಾಗ ಅಷ್ಟೇ ಒರಟಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಬಹುಶಃ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಬೆನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಾರದೆಂಬ ಒಂದು ರೂಢಿಗೆ ಈ ಒರಟುತನವನ್ನು ಮುಚ್ಚುವದೂ ಒಂದು ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಹೇಗೂ ಬೆನ್ನು ತೋರಿಸಬಾರದಾಗಿತ್ತಾದ್ದರಿಂದ ಆ ಭಾಗವನ್ನು ಬೆಲೆಬಾಳುವ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸುವ ಅಗತ್ಯ ಕಂಡಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ.

ಪೌರಾಣಿಕ ಹಾಗೂ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗಾಗಿ 'ಕಂಠಿಕಮಾನ' ಎಂದು ಕರೆಯುಲ್ಪಡುವ (ಕಸೆ ಅಂಗಿಮಾದರಿ) ಮೇಲಂಗಿಯೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಇದು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮರಾಠಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ವೇಷದ ಮಾದರಿ. ಪೇಶ್ವೆ ರಾಜ ಮಹಾರಾಜನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿದ ವೇಷ ಇದಾಗಿದೆ. ಪಾತ್ರಗಳಿಗಾಗಿ ಬೆನ್ನಿಗೆ ಇಳಿಬಿಟ್ಟ ಜರಿಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ ಗೌನು (Gown) ಅಥವಾ ರೋಬ್ (Robe) ಕೂಡಾ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಇದು ನೇರ ಬ್ರಿಟೀಷರಿಂದ ಬಂದ ಒಂದು ವೇಷಗಾರಿಕೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಾಲದ ಅಥವಾ ವೇಧ ಪೂರ್ವದ ವೇಷಗಳ ಮಾದರಿ ಎಂದರೆ ವಿವಿಧ ಕೋನಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಬಣ್ಣದ ಬಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ಹೊದ್ದು ಕೊಳ್ಳುವುದು. ಮನುಷ್ಯಾಕೃತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹೊಲಿದ ಬಟ್ಟೆ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಮೈಗೆ ತೊಟ್ಟ ಬಟ್ಟೆ ವಿವಿಧ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸ ಹೊಂದಿ ಒಂದು ಅಮೂರ್ತ ಚಿತ್ರವನ್ನೇ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈಗಲೂ ಅಂಜತಾ ಎಲ್ಲೋರಾ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿಯ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ವಿನ್ಯಾಸ ನಮಗೆ ನೋಡಲು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಹೊಲಿದ (ಸ್ಟಿಚಿಂಗ್)ಅಥವಾ ಟೇಲರ್‌ಮೇಡ್ ಅಂದ ತಕ್ಷಣವೆ ವಾಸ್ತವದ ನಕಲು ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹೊಲಿದ ಬಟ್ಟೆಯ ಉಪಯೋಗವೇ ಇತ್ತು. ಶಲ್ಯದ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ವಿವಿಧ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಹೊದ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ತುಂಡು ಬಟ್ಟೆಯ ಉಪಯೋಗ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಕಿರೀಟಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಪಗಡಿ, ಪೇಟಾ, ರುಂಬಾಲು ಸುತ್ತಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸಿರಪೇಚು ಹಚ್ಚಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳೂ ಉಂಟು. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕರವಸ್ತ್ರವನ್ನು ಉದ್ದಾಗಿ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ.[೫] ೧೯೩೦ ರ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಾರೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ವೇಷಭೂಷಣವೆಂದರೆ - ಮೇಲಿನ ಮಕಮಲ್ಲಿನ ಜರದ 'ನಕ್ಕಿ' ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ ಅಂಗಿ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಇದರ ಒಳಗೆ ಸಾದಾ ಬಟ್ಟೆಯ ಒಂದು ಅಂಗಿ ಭುಜದ ಆಕೃತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅರ್ಧ ತೋಳಿನದಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಮೊಳಕಾಲಿನವರಗೆ ಸ್ಯಾಟಿನ್ ಬಟ್ಟೆಯ ಪಯಜಾಮ, ಗೌನು, ಹೆಡ್‌ಗೇರ್ ಹಾಗೂ ಕೈಕಟ್ಟು - ಇವಿಷ್ಟು ಒಟ್ಟಾರೆ ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ವೇಷಗಳು.

---

೫. ಮಾಹಿತಿ ಶ್ರೀಪಾದರಾವ್ ಗರೂಡ. ೮-೧೨-೯೬.

ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತುಂಡು ಬಟ್ಟೆ ಅಥವಾ ಸೀರೆಗಳನ್ನೇ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಂಗಕ್ಕೆ ಸುತ್ತಿ ವೇಷ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗಾಗಿ ರಾತ್ರಿ ಹತ್ತು ಗಂಟಗೆ ಆಟವಿದ್ದರೆ ಒಂದು ವೇಷ ಸಿದ್ಧವಾಗಲು ನಾಲ್ಕೈದು ತಾಸು ಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರವೇಶದೊಂದಿಗೆ ಸಿದ್ಧ ಉಡುಪು (Readymade)ಗಳ ಪ್ರವೇಶವಾಯಿತು. ಪ್ರಸಾಧನದೊಂದಿಗೆ ಒಂದು ವೇಷ ಸಿದ್ಧವಾಗಲು ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಒಂದು ಗಂಟೆ ಸಾಕು. ಸಿದ್ಧ ಉಡುಪಿನೊಂದಿಗೆ ವೇಷಭೂಷಣಕ್ಕೂ ಸಿದ್ಧ ಹೆಸರು ರೂಢಿಗೆ ಬಂತು. ಅಂದರೆ ಕಂಸನ ಅಂಗಿ, ರಾವಣನ ಕೋಟು ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದವರು ಕಾಲುಚೀಲ ಹಾಕುವುದನ್ನು ಕಲಿತದ್ದು ತಡವಾಗಿ. ಆಗ ಫೂಟ ಲಾಯಿಟ್ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ. ಫೂಟ್‌ಲಾಯಿಟ್ ಬಂದ ನಂತರ ಅಂಗಾಲನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಫೂಟ್‌ಲಾಯಿಟ್ ಇರದೇ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಕಾಲಿಗೂ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚುವ ರೂಢಿ ಇತ್ತು. ಕಾಲುಚೀಲ ಹಾಕಲು ಏಕೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ನಿರ್ಧಿಷ್ಟ ಕಾರಣ ಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾದರೂ ಪಾರ್ಸಿ, ಮರಾಠಿ ಕಂಪನಿಗಳ ವೇಷಗಾರಿಕೆಯ ಪ್ರಭಾವ ಹಾಗೂ ಜಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮೂರು ನಾಟಕ ಆಡುವ ಅವಸರ, ಫೂಟ್‌ಲಾಯಿಟ್ ಪ್ರವೇಶ, ಬಣ್ಣದ ಮಿತ ಬಳಕೆ ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಕಾರಣ ಹುಡುಕ ಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಮುಖಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಕೈಗಳಿಗೂ ಹಚ್ಚುವ ರೂಢಿ ಈಗಲೂ ಪ್ರಚಲಿತವಿದೆ. ಕಾಲುಗಳಿಗೆ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚುವದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲು ಕಾಲುಚೀಲ ಹಾಕುವ ಪದ್ಧತಿ ಬಂದಿರಬೇಕು. ಕೇಲ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ 'ಭಾತಿ' ತೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಮೈಗೂ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದರು.ಆಗ ಪುರುಷರೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದರಿಂದ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ವಿಶೇಶ ಮುತುವರ್ಜಿ ವಹಿಸಿ ಪ್ರಸಾಧನ ಮತ್ತು ವೇಶಭೂಷಣ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು.

ಸು. ೧೯೩೦ ರ ನಂತರ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಬದಲಾವಣೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಭೀಮ, ದುರ್ಯೋಧನ, ರಾಮ, ಕೃಷ್ಣ ಮುಂತಾದ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳಿಗಾಗಿ ಪಾರ್ಸಿ ಮಾದರಿ ಮೇಲಂಗಿ ಧರಿಸುವುದು ಕಡಿಮೆ ಆಗಿ 'ಭಾತಿ', ತೋಳ್ಕಟ್ಟು ಮುಂಗೈಕಟ್ಟು ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದವು (ಚಿತ್ರ ೪ ನೋಡಿ). ಬಹುಶಃ ಈ ರೀತಿಯ ವೇಷಗಾರಿಕೆ ತಮಿಳುನಾಡಿನಿಂದ ಹಳೆಮೈಸೂರು ಕಂಪನಿಗಳಿಗೆ, ಅಲ್ಲಿಂದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿರಬೇಕು. ಬರಿಮೈಗೆ ಬಣ್ಣಬಳಿದುಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸುವ ರೂಢಿ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಸು. ೧೯೩೦ ರ ನಂತರ ಪೌರಾಣಿಕ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶದೊಂದಿಗೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೆಚ್ಚು ನೈಜವಾಗಿ ಕಾಣಬೇಕೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಬರಿಮೈಗೆ ಬಣ್ಣ ಬಳಿದು ಕೊಂಡು 'ಭಾತಿ' ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸುವ ರೂಢಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿರಬೇಕು. 'ಭಾತಿ' ಅಂದರೆ ಬಣ್ಣಬಣ್ಣದ ಮಕಮಲ್ಲಿನ ಬಟ್ಟೆಗಳಿಗೆ ಮುತ್ತುಗಳಿಂದ ಅಲಂಕಾರ ಮಾಡಿ ಎದೆಗೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ಅಲಂಕಾರ. ಭಾತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಹಿತ್ತಾಳಿಯ ಕಿರೀಟ, ಕೈಕಟ್ಟುಗಳೂ, ಭುಜಕಟ್ಟುಗಳೂ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದವು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಈ ರೀತಿಯ ವೇಷ ಭೂಷಣ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ಪ್ರಭಾವದ ಮೂಲಕ ಎಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ವೇಷವು ವೈಭವಯುತವಾಗಿ ಕಾಣಲು ಮುತ್ತಿನ ಸರ, ಉಂಗುರಗಳ ಬಳಕೆ ಕೂಡಾ ಇತ್ತು. ಕಾಲಲ್ಲಿ ಚಡಾವು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವ ರೂಢಿ ಇತ್ತು. ಈಗಿನಂತೆ ಆಗ ಕೃತಕ ರೇಶ್ಮೆ ಮಡಿಗಳ ಬಳಕೆ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಶುದ್ಧ ರೇಶ್ಮೆ ಬಟ್ಟೆಗಳನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಪ್ರಮುಖ ನಟನಾಗಿರುತ್ತಾನೋ ಅಷ್ಟಷ್ಟು ಆತನಿಗೆ ಬೆಲೆಬಾಳುವ ವೇಷಭೂಷಣ ದೊರಕಿಸಿ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಬೆಳ್ಳಿಯ ಭೂಷಣಗಳನ್ನೂ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಈ ಅದ್ದೂರಿ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ವೈಭವವನ್ನು ನೋಡಲು ಬರುತ್ತಿದ್ದರು.

ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕದಿಂದ ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳತ್ತ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಬದಲಾದಂತೆ ವೇಷಭೂಷಣದಲ್ಲಿ ದೇಶ-ಕಾಲಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನೈಜತೆ ತರಲು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ಕಾಲವಿರೋಧಿ ಅಂಶ ಇಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. *ವರಪ್ರದಾನ, ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ, ಕಿತ್ತೂರ ಚೆನ್ನಮ್ಮ, ಏಚ್ಚಮನಾಯಕ* ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ವೇಷಭೂಷಣ ನಾಟಕ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ದೇಶ ಕಾಲಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಇರುವಂತೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಕಂದಗಲ್ಲರ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಹಲಗೇರಿ ಕಂಪನಿಯ *ರಾಕ್ಷಸೀ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ* ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವೇಷಭೂಷಣ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪನವರು ಅದ್ದೂರಿಗಿಂತ ಸರಳತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಹರಿಸಿದರೂ ಅವರು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕ *ಜಗಜ್ಯೋತಿ ಬಸವೇಶ್ವರ* ದ ಬಸವಣ್ಣ ಮಾತ್ರ ಆಗಿನ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ಹೋಲುತ್ತಾನೆ. ಉದ್ದನೇ ಜರಿಯ ಕಂಠಿಕಮಾನು, ದುಂಡಾದ ಕಿರೀಟಕ್ಕೆ ಇಳಿಬಿಟ್ಟ ಮುತ್ತಿನ ಗುಚ್ಛ ಇವು ಆಗಿನ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರಿನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ಬಸವಣ್ಣನಾಗಿದ್ದ. ಬಾಳಪ್ಪನವರು ಅದನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದರು ಅವರಿಗೆ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಯೋಚನೆ ಮಾಡಲು ಆಗಲಿಲ್ಲ ಹಾಗೂ ಅದರ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಆಗ ಜನಮನದಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚೊತ್ತಿದ್ದ ಬಸವಣ್ಣನ ಚಿತ್ರವೆಂದರೆ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್‌ನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ಬಸವಣ್ಣನೇ ಆಗಿದ್ದ. ಜನಮನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನೆ ವೇಷಭೂಷಣಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವದು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತೆವೆ.ಇದೊಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ವೃತ್ತಿಪರ ತಂತ್ರವೂ ಹೌದು.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವೇಷಭೂಷಣದಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದವರು ಶ್ರೀ ಶಾರದಾ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯ ಗೋಕಾಕ ಬಸವಣ್ಣೆಪ್ಪನವರು. ಅವರು ತಮ್ಮ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಆಡುತ್ತಿದ್ದ *ಸಂಪತ್ತಿಗೆ ಸವಾಲ್* ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ಬಂಜಾರ ಜನಾಂಗದ ಮಾದರಿಯ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಸಿದರು. ಇದಕ್ಕೆ ಆಗಿನ ಸಿನೆಮಾ ಪ್ರಭಾವಕೂಡಾ ಆಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಬಸವಣ್ಣೆಪ್ಪನವರು ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನರಲ್ಲೇ ಒಂದು ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಎಲ್ಲ ಆಯಾಮಗಳ ಜನಪ್ರಿಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಹಳೇಮೈಸೂರಿನ

ಯಾವುದೇ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಯ ಪೈಪೋಟಿಯನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಎದುರಿಸಬಲ್ಲ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಏಕ ಮೇವ ಕಂಪನಿ ಇದಾಗಿತ್ತು. ಕಂದಗಲ್ಲರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅದ್ದೂರಿ ವೇಷಭೂಷಣಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಗೋಕಾಕ ಕಂಪನಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಮಕಾಲೀನ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಹಾಗೂ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡುವಾಗ ಮಾತ್ರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವೇಷ ಭೂಷಣ ತಯಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿಯ ವೈಭವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡ ಕೊನೆಯ ಕಂಪನಿ ಸುಳ್ಳದ ದೇಸಾಯರ ಕಂಪನಿ. ಅವರು ಕಂದಗಲ್ಲರ *ವೀರರಾಣಿ ಕಿತ್ತೂರ ಚೆನ್ನಮ್ಮ* ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಅದ್ದೂರಿ ವೇಷಭೂಷಣ ಬಳಸಿದರು. ಹಳೆಯ ಮೆರುಗನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಕಂಪನಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಕೊನೆಯದು.

ಮುಂದೆ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಿನೆಮಿಕ್ (ಸಿನೇಮಾ ರೀತಿಯ) ನಾಟಕಗಳ ಹಾವಳಿ (ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕುಂಕುಮ, ಲಂಬಾಣಿ ಹುಡುಗಿ, ಗೌಡ್ರಗದ್ಲ, ಸೂಳೆಮಗ, ಸತಿಸೂಳೆ) ಆರಂಭವಾದ ಮೇಲೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯ ಹಳೆಯ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳ ಮೆರುಗು ಇಲ್ಲದಾಯಿತು. ಅಲ್ಲದೇ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ವೇಷ ಭೂಷಣ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಲು ಯಥೇಚ್ಛ ಬಂಡವಾಳ ಹಾಕಬೇಕಾದುದರಿಂದ ಮಾಲಕರು ಅಂಥ ನಾಟಕ ಆಡುವ ಗಂಬೀರ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡದೆ ಹಣಗಳಿಸುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಸುಲಭಮಾರ್ಗವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದರು.

ಆಗ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪುರುಷರೇ ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗಾಗಿ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಗಮನ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇರು ನಟ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳ ವೇಷಭೂಷಣಗಳೇ ಮಾದರಿಯಾಗಿದ್ದವು. ಒಂಬತ್ತುವೊಳದ ಬೆಲೆಯುಳ್ಳ ಸೀರೆಗಳನ್ನು ಕಚ್ಚೆಹಾಕಿ ಉಡುವ ರೂಢಿ ಮರಾಠಿ ಕಂಪನಿಯಿಂದ ಬಂದದ್ದು. ನತ್ತು, ವಡ್ಯಾಣ, ಮುಂದೆಲೆ ಮುಂತಾದ ಮುತ್ತು ಹರಳುಗಳಿಂದ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ಅಲಂಕಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ. ಹಾಗೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳ ರೀತಿಯ ವೇಷ-ಭೂಷಣವೂ ಮಾದರಿಯಾಗಿತ್ತು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಉದ್ದವಾಗಿ ತಲೆ ಕೂದಲು ಬೆಳೆಸಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಟೋಪನ್ ಅಥವಾ ಚವರಿ ಕೂದಲು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಅಷ್ಟಾಗಿರಲಿಲ್ಲ.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹಲವಾರು ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು ತಮ್ಮ ಲಂಕಾದಹನ ನಾಟಕದ ಹನುಮಂತನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಬಾಲವನ್ನು

ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲವಂತೆ ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಅವನೊಬ್ಬ ಕಾಡು ಮಾನವ. ಹಾಗೆ ಚವತಿ ಚಂದ್ರ ನಾಟಕದ ಜಾಂಬುವಂತ ಪಾತ್ರ ಕೂಡಾ ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾಡು ಮಾನವ. ಆ ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಜಾಂಬುವಂತನ ಪರಿವಾರದವರೆಲ್ಲರಿಗೆ ಕಾಡುಜನರ ಮಾದರಿಯ ವೇಷಭೂಷಣ ವಿನ್ಯಾಸ ಗೊಳಿಸಿದ್ದರು.

ಗರೂಡರು ತಮ್ಮ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕ *ಮಹಾತ್ಮಾ ಏಸು* ವಿಗಾಗಿ ಗ್ರೀಕ್ ಮಾದರಿಯ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಹೊಲಿಸಿದ್ದರಂತೆ.[೧] ಶಿರಹಟ್ಟಿ ವೆಂಕೋಬರಾಯರೂ ತಮ್ಮ ಕಂಪನಿಯ ವೇಷಭೂಣಗಳಿಗಾಗಿ ವಿಶೇಷ ಖರ್ಚು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು.

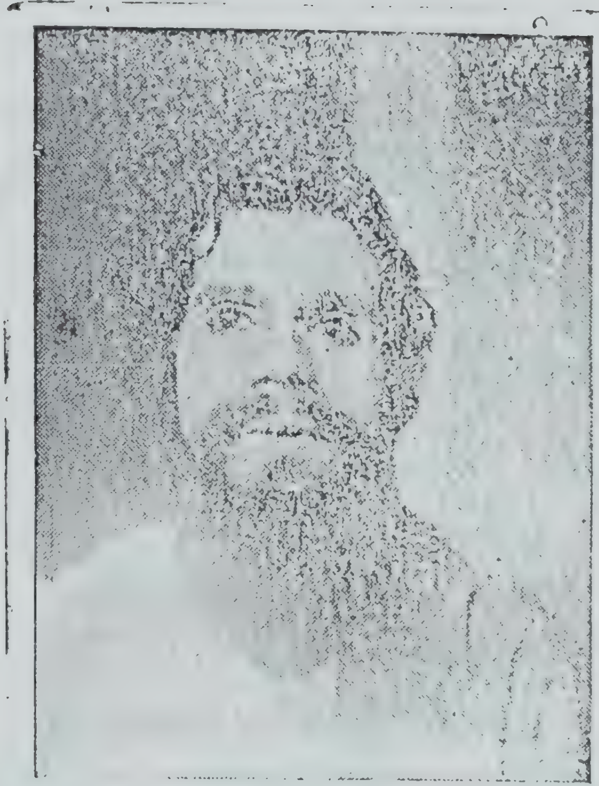
> ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಲು ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಜರತಾರಿ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದ ಸಿಂಪಿ ದತ್ತಪ್ಪ ಮುಳಗುಂದರನ್ನು ನೇಮಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು..... ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ವೇಷಭೂಷಣ ಎಷ್ಟೊಂದು ಅನುರೂಪವಾಗಿದ್ದವೆಂದರೆ ಶನಿಪ್ರಭಾವ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶನಿವೇಷಧಾರಿ ನಟ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಶನಿದೇವನೇ। ಬಂದನೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಎದ್ದುಹೋಗಿ ಹೂಮಾಲೆ ಹಾಕಿ ನಮಸ್ಕರಿಸಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು.[೨]

ಹೀಗೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆರಂಭದ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ವೇಷಭೂಷಣ ದೊಡ್ಡಾಟದ ಮಾದರಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಮುಂದೆ ಪಾರ್ಸಿ ಹಾಗೂ ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ನಮೂನೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದವು. ಹಾಗೆ ಹಳೇಮೈಸೂರಿನ ಕಂಪನಿಗಳಿಂದಲೂ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದವು. ಕೆಲ ಕಂಪನಿಗಳು ವೈಭವದ ಕಡೆಗೆ ವಾಲಿದರೆ, ಗರೂಡರೂ ಬಾಳಪ್ಪನವರಂಥವರು ತಮ್ಮ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಿಗಾಗಿ ಸರಳತೆ ಹಾಗೂ ನೈಜತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಗಮನಹರಿಸಿದರು. ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ಕಲೆಗಾರಿಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರವೇಶದೊಂದಿಗೆ ಮರೆಯಾಯಿತು. ಒಟ್ಟಾರೆ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ವೇಷಭೂಷಣ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅಟ್ಟದಾಟಗಳಿಂದ ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಆಟಗಳಲ್ಲಿಯ ವೇಷಭೂಷಣ ಪ್ರಸಾಧನದ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ, ಅಮೂರ್ತತೆ ಮರೆಯಾಗಿ ಕಾಲವಿಸಂಗತಿ ಹಾಗೂ ವಾಸ್ತವದ ಭಾಸ (realistic illusion) ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆದವು ಆ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ವೇಷಭೂಷಣ ಆಧುನಿಕ ಅನ್ನಬಹುದು.

---

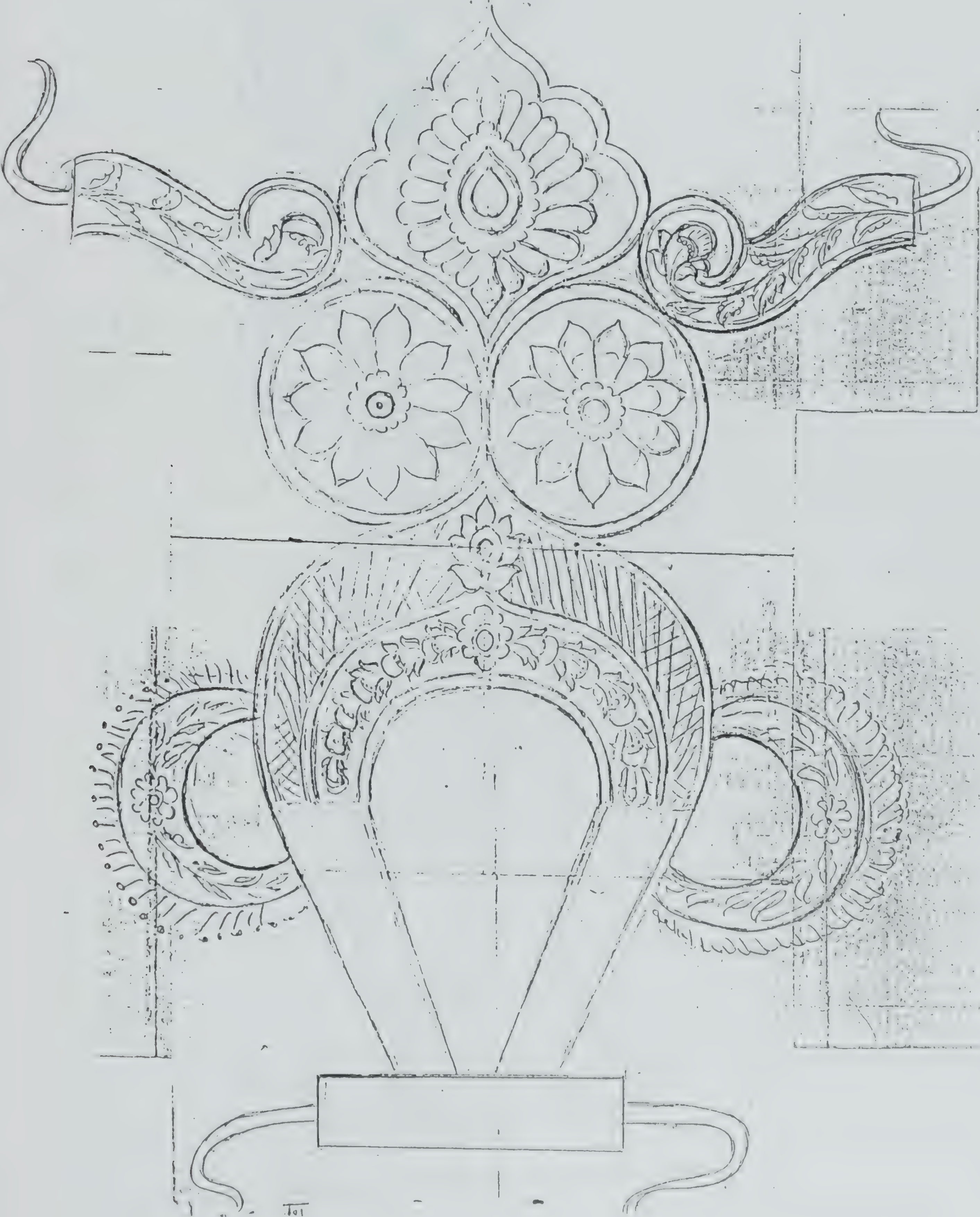
೧. ಅದೇ

೨. ಸದಾನಂದ ಕನವಳ್ಳಿ; *ಶಿರಹಟ್ಟಿ ವೆಂಕೋಬರಾಯರು*, ಐ. ಬಿ. ಎಚ್. ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೮, ಪುಟ ೩೫.



ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು ೧೯೩೦ ರಲ್ಲೀ ಬರೆದ ಮಹಾತ್ಮಾ ಏಸು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಏಸುಕ್ರಿಸ್ತನ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಶ್ರೀ ಗಾಡಗೋಳಿ ನೀಲಕಂಠ.

'ಛಾತಿ' ಯ ಒಂದು ಮಾದರಿ. ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳಿಗಾಗಿ ಪಾರ್ಸಿಕಂಪನಿಯ ಮಾದರಿಯ ಮೆಲಂಗಿಯ ಬದಲಾಗಿ ಜರಿಕುಸುರಿನ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ ಎದೆಕಟ್ಟು,' ತೊಡುವ ಒಂದು ವೇಷಗಾರಿಕೆ (ಸು ೧೯೩೦).





'ಛಾತಿ' ತೊಟ್ಟುಕೊಂಡ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಧಾರಿ. (ಸು ೧೯೬೦)

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಸಾಧನ ಕಲೆ :

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಸಾಧನಕಲೆ ಕುರಿತು ಈಗಾಗಲೇ ಹಲವಾರು ಲೇಖನಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಬಣ್ಣ, ಅದನ್ನು ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನ ಕುರಿತು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ ಹೊರತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಲು ಹೋಗಿಲ್ಲ. ಆ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕಾಣುವುದು ಅರದಾಳ, ಇಂಗಳಿಕ, ಸಫೆದ್, ಗ್ಲಿಸರಿನ್, ಗಮ್ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಸಾಧನ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳ ವಿವರ ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಇದೇ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳು ನಮ್ಮ ಪಾರಂಪರಿಕ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗವಾಗುತ್ತಿರುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲೇ ಇನ್ನೊಂದು ಹೊಸರಂಗ ಪ್ರಕಾರದ ರಂಗ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಅಡಗಿ ಕೊಂಡಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಹಿಂದಿನ ಲೇಖನಗಳು ದಾಖಲಿಸಲಿಲ್ಲ.

ಪ್ರಸಾಧನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಹಾಗೂ ಲೋಕಧರ್ಮೀ ಎಂಬ ಸ್ಥೂಲ ವಿಂಗಡನೆಯನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಆಧಾರದಿಂದ ಮಾಡಬಹುದು. "ಆತ್ಮವು ಸ್ವಭಾವವನ್ನು (ಎಂದರೆ ಇದ್ದದೇಹ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು) ಬಿಟ್ಟು ಇನ್ನೊಂದು ದೇಹವನ್ನು ವಹಿಸಿ ಪರಭಾವವನ್ನು ತಾಳುವಂತೆ, ನಟನು ಬಣ್ಣ-ಬಟ್ಟೆಗಳಿಂದ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ತಾನು ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ತಾಳುವನು."[೮] ಎಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೇಶಗಳ ವಿವಿಧ ಕಾಲಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಟನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಮರೆ ಮಾಚಿ ಪಾತ್ರದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಆಹ್ವಾಹಿಸಲು ಪ್ರಸಾಧನಕಲೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದ ರೀತಿ ಕೂಡಾ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದು ಅದು ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳ ಮುಖೇನ ಆಯಾ ಕಾಲ-ದೇಶಗಳ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನೂ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ಎರಡು ಸಾವಿರ ವರ್ಷ ಹಿಂದೆ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಪ್ರಸಾಧನಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಕೇವಲ ಮುಖವಾಡ ಬಳಸಿದ ರೀತಿಗೂ ಮುಂದೆ ಸ್ಟ್ಯಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ, ಬ್ರೆಕ್ಟ್, ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗಾಗಿ ಪ್ರಸಾಧನ ಕುರಿತು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ರೀತಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಪ್ರಪಂಚದ ಪ್ರಸಾಧನ ಕಲೆ ಶೈಲೀಕೃತ (stylised) ಹಾಗೂ ವಾಸ್ತವ (realistic) ಎಂಬ ಎರಡು ಭಿನ್ನ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ರಂಗಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ಶೈಲೀಕೃತ ಅಥವಾ ಶುದ್ಧವಾಸ್ತವ ಅಥವಾ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಇವೆರಡರ ಮಿಶ್ರಣವೂ ಇರಬಹುದು. ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯಂಥವರು ತಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಹಾರ್ಯದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿ ನಟನ ಮುಖದ ಮೂಲಕ ಆತ ಕರಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ವಿವಿಧ ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸುವ ಕಲೆಯೇ ಪ್ರಸಾಧನದ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಕಥಕ್ಕಳಿ, ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಾಧನವೇ ಪಾತ್ರ

---

೮. ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ *ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ*, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೮೪, ಪುಟ. ೨೭೨-೨೭೩.

ನಿರೂಪಣೆಯು ಪ್ರಮುಖ ಅಂಗವಾಗಿದೆ. ಪ್ಲೈವ್ ಶೋಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ತಟಸ್ಥ ಪ್ರಸಾಧನ ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಸಾಧನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುವುದು, - ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಶೈಲೀಕೃತ ಪ್ರಸಾಧನ ಶೈಲಿಯಿಂದ ವಾಸ್ತವ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಸಾಧನಕ್ಕೆ ಆದ ಬದಲಾವಣೆ. ಕಥಕ್ಕಳಿ - ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ಕಂಸ - ಅಥವಾ ರಾವಣನ (ಬಣ್ಣದ ವೇಷಧಾರಿಯ) ಪ್ರಸಾಧನ ಹಲವಾರು ಬಣ್ಣಗಳ ಲೇಪನ ಪಡೆದು ಅಮೂರ್ತತೆಯತ್ತ ಸಾಗಿದರೆ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ವಾಸ್ತವವಾಗಿರುತ್ತದೆ. (ಹೀಗಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ಕೂಡಾ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪಾರಂಪರಿಕವಾಗಿ ಬಂದ ರಾಮ, ಕೃಷ್ಣ, ವಿಷ್ಣು ಮುಂತಾಗವರಿಗೆ ನೀಲಿ ಬಣ್ಣ ಬಳೆಯುವುದು ಹಾಗೇ ಉಳಿದು ಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ.)

ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಕಾಲದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಾಧನ ಶೈಲಿ ಸಾಮಗ್ರಿ ದೊಡ್ಡಾಟ, ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಿಂದ ಹೆಚ್ಚೇನು ಭಿನ್ನವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅರದಾಳ, ಇಂಗಳಿಕ, ಬಿಳಿಗಾಗಿ ಅಕ್ಕಿಹಿಟ್ಟು, ಅರಳಿ ಕಟ್ಟಿಗೆ ಸುಟ್ಟಕರಿ ಇವುಗಳ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ಪ್ರಸಾಧನವನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮೀಸೆಗಾಗಿ ಕರಿ ಬಣ್ಣ ಬರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಪುಂಡಿಯನಾರನ್ನು ಗಡ್ಡ, ಜುಟ್ಟಿಗಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಗಡ್ಡ ಮೀಸೆ ಅಂಟಿಸುವ ರೀತಿ ಅವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತ ವಿರಲಿಲ್ಲ. ಮುಂದೆ ಕಣಬರಗಿಮಠ, ವೆಂಕೋಬರಾವ್, ಗರೂಡರು, ವಾಮನರಾಯರು ಮುಂತಾದವರ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿರಂಗದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಸಾಧನ ಶೈಲಿ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದವು. ವೈಟ್‌ಜಿಂಕ್, ಗಮ್, ಕ್ರೇಪ್ ಹೇರ್‌ಗಳೂ ಇವರ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಬಳಕಗೆ ಬಂದವು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಸಾಧನ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳಿಗಾಗಿ ಮುಂಬಯಿ, ಮದ್ರಾಸು, ಬೆಂಗಳೂರುಗಳು ಹೆಸರಾದವು. ಸಾಮನ್ಯವಾಗಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಡ್ಡ ಮೀಸೆಗಳಿಗಾಗಿ ಕುರಿ ಉಣ್ಣೆ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ರೂಢಿ ಈಗಲೂ ಇದೆ. ಬಹಶಃ ಕ್ರೇಪ್‌ಹೇರ್ ಸಿನೆಮಾಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ೧೯೩೦ರ ನಂತರ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೂ ಪ್ರವೇಶಿಸಿರ ಬೇಕು.

ಆಗ ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರವನ್ನು ತಯಾರು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಫೌಂಡೇಶನ್ ಬೇಸ್ ಅನ್ನು ಮೊದಲು ಮುಖಕ್ಕೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡ ನಂತರ ಆ ಪಾತ್ರದ ವಯಸ್ಸು, ಅಂತಸ್ತುಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಫಿನಿಶಿಂಗ್ ಟಚ್ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಫೌಂಡೇಶನ್ ಬೇಸ್ ಅಂದರೆ ಕೆಂಪು-ಹಳದಿ-ಬಿಳಿ ಮಿಶ್ರಿತ ಒಂದು ಬಣ್ಣವನ್ನು ನಟರೇ ಬೆಣ್ಣೆ ಅಥವಾ ಗ್ಲಿಸರಿನ್ ಅಥವಾ ಕೊಬ್ರಿ ಎಣ್ಣೆ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ತಯಾರು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗ ಈ ಫೌಂಡೇಶನ್ ಬೇಸ್ ಸಿದ್ಧ ಟ್ಯೂಬುಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಕೆಲ ಕಂಪನಿಯವರು ಈಗ ಟ್ಯೂಬು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೂ ಹಳೆಯ ರೂಢಿ ಹಾಗೇ ಇದೆ.

ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶನದ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಬೆಳಕಿಗೂ ಪ್ರಸಾಧನಕ್ಕೂ ಬಹಳ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಆರಂಭದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪೆಟ್ರೋಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ಅಥವಾ ಕಿಟ್ಸನ್ ಲ್ಯಾಂಪಿನ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರಿಂದ ಆ ಬೆಳಕಿನ ಪ್ರಖರತೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಸ್ವಲ್ಪ ದಪ್ಪವಾಗಿ ಪ್ರಸಾಧನದ ರೀತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ವಿದ್ಯುಚ್ಛಕ್ತಿಯ ತೀಕ್ಷ್ಣ ಪ್ರಖರತೆಗೆ ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಸಾಧನ ಅವಶ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಸ್ವಲ್ಪ ತೆಳುವಾದ (Light make-up) ಪ್ರಸಾಧನ ರೀತಿಯು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿತು. ಆದರೂ ಸ್ಪಾಟ್ ಲೈಟ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುವ ಈಗಿನ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಸಾಧನದ ರೀತಿ ಹೆಚ್ಚು ರಬ್ಬು ಅಥವಾ ಒರಟು ಎಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆಗ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಸಾಧನದ ರೀತಿ ಅನುಚಿತವಾಗೇನೂ ತೋರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಯುಗ ಆರಂಭವಾದ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚು ವಾಸ್ತವ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಸಾಧನದ ರೀತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದರ ಕಡೆಗೆ ಅವರು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಗಮನ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಇದು ಈಗಿನ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ದೊಡ್ಡ ಸಮಸ್ಯೆ. ಹೀಗಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ಗರೂಡರು, ಬಾಳಪ್ಪನವರು, ಬಸವಣ್ಣೆಪ್ಪ, ವಾಮನರಾಯರು ಮುಂತಾದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಸಾಧನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸರಳತೆ, ನೈಜತೆಗಳಿಗೆ ಗಮನ ಹರಿಸಿದರು.

ಪ್ರಸಾಧನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು 'ಸರಳತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದವರು ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಗ ತಾನೇ (ಈ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದ ಹೊತ್ತಿಗೆ) ಬ್ರಿಟೀಷರ ಪ್ರಭಾವದ ಮೂಲಕ ಭಾರತದ ತುಂಬ ಹರಡಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿದ 'ವಾಸ್ತವವಾದ'ದ ಕುರುಹುಗಳು ಗರೂಡರಂತಹ ರಂಗಕಲಾವಿದರು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲೂ ಮೂಡಿದ್ದು ಸಹಜವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರು ಒಟ್ಟಾರೆ ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿ ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಆಗ ಕಂಪನಿಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಗಳು ಮುಖದ ತುಂಬಾ ರಬ್ಬಾಗಿ ಬಣ್ಣ ಬಳಿದುಕೊಂಡು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕೆಂಪು ಬಳಿದುಕೊಂಡು ಮುಖಕ್ಕಿಂತ ದೊಡ್ಡದಾದ ಮೀಸೆ ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಹಳೆಯ ಪ್ರಸಾಧನರೀತಿಯು ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಬಿಡದೆ ಹೊಸ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ರೀತಿಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸದೆ ಇದ್ದ ಸಂದಿಗ್ಧ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಮಿಶ್ರ ಇಮೇಜುಗಳು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಡತ್ತವೆ. ಗರೂಡರು ತಕ್ಕ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು.[೯] ಹೀಗಾಗಿ ಗರೂಡರು ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೇ ಹೊಸ ಮಾರ್ಗದ ಹರಿಕಾರರಾಗದ್ದಾರೆ.

---

೯. ಗರೂಡರು ರಾವಣನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹತ್ತು ಮುಖದ ಮಾಸ್ಕ್ ಬಳಸದೆ ಒಂದೇ ಮುಖದಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸಿದರಂತೆ. ಹಾಗೆ ಪ್ರಸಾಧನದಲ್ಲಿಯೂ ಯಾವ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಇರಲಿಲ್ಲವಂತೆ. ಕಂಸನ ಪಾತ್ರಕ್ಕಂತೂ ಫೌಂಡೇಶನ್ ಬೇಸ್‌ಗೆ ಕೆಲ age line ಹಾಕಿ ಮುಖದ ಹಾವ ಭಾವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಪ್ರಸಾಧನಮಾಡಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಪಾತ್ರದ ದುಷ್ಟತನ ಅಭಿನಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬರಬೇಕೇ ಹೊರತು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ಪ್ರಸಾಧನದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ವಾದವಾಗಿತ್ತಂತೆ.
ಮಾಹಿತಿ: ಶ್ರೀಪಾದರಾವ್ ಗರೂಡ. ೮-೧೦-೯೭.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಸಾಧನ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಬಹುದು :

೧. ಅರದಾಳ

೨. ಇಂಗಳಿಕ

೩. ಸಫೇದ

೪. ವೈಟ್‌ಜಿಂಕ್

೫. ರಾಳ ,ಸ್ಪಿರೀಟ್ - ಸೇರಿಸಿ ತಯಾರಿಸಿದ ಗಮ್

೬. ಸಿಂಥೆಟಿಕ್ ಕೆಂಪು

೭. ಸಿಂಥೆಟಿಕ್ ಹಳದಿ

೮. ಸಿಂಥೆಟಿಕ್ ನೀಲಿ

೯. ದೀಪದಿಂದ ಕಾಯಿಸಿದ ಕಾಡಿಗೆ

೧೦. ಸಾದಾ ಕಾಡಿಗೆ

೧೧. ಕಾಗೆ ಬಂಗಾರ (ಅಭ್ರಕ್)

೧೨. ಕುರಿ ಉಣ್ಣೆ, ಪುಂಡಿನಾರು

೧೩. ಕ್ರೇಪ್ ಹೇರ್

೧೪. ಗ್ಲಿಸರೀನ್

೧೫. ಕೊಬ್ರಿ ಎಣ್ಣೆ

೧೬. ಟೋಪನ್‌ಗಳು

೧೭. ಮುಖದ ಹೊಳಪಿಗಾಗಿ ಸಂಗಜೀರಗಿ ಕಲ್ಲು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಪೌರಾಣಿಕ-ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಯಕ-ನಾಯಕಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ತಮ್ಮ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯ ವಿಶೇಷ ಆಕರ್ಷಣೆಗಾಗಿ ಮಿಂಚುವ ಕಾಗೆ ಬಂಗಾರ (ಅಭ್ರಕ್)ಅಥವಾ ಸಂಗಜೀರಿಗಿ ಕಲ್ಲು ತೀಡಿ ಮುಖಕ್ಕೆ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಟೋಪನ್ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಕೆಲವರು ನೀಳ ಕೇಶರಾಶಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿರುವುದು ಸಾಮನ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಪೌರಾಣಿಕದ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳೂ ಟೋಪನ್ ಬಳಸುವದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ವೇಷಭೂಷಣ-ಪ್ರಸಾಧನಕ್ಕಾಗಿ ರಂಗಪಾರ್ಟಿ (ಗ್ರೀನ್ ರೂಮ್) ಎಂಬ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸ್ಥಳ, ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಹೊದಿಕೊಂಡು, ಕೆಲವೆಡೆ ಹಿಂದೆ, ಕೆಲವೆಡೆ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿರುತ್ತಿತ್ತು.

ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಪ್ರಸಾಧನ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿ ಹೀಗೆ ಇರುತ್ತಿತ್ತು : ರಂಗಪಾರ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಏಕಾಕಲಕ್ಕೆ ಎದುರು ಬದುರು ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಜನರು ಕುಳಿತು ಕೊಳ್ಳುವ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಕನ್ನಡಿ ಇಟ್ಟಿರುವ ಅಡ್ಡೊಣಿಗೆಯೊಂದಿರುತ್ತಿತ್ತು. ನಟರು ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತುಕೊಂಡು ಪ್ರಸಾಧನ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮೊದಲು ಮುಖಕ್ಕೆ ಫೌಂಡೇಶನ್ ಬೇಸ್ (ಕೆಂಪು, ಬಿಳಿ, ಹಳದಿ ಬಣ್ಣಗಳ ಮಿಶ್ರಣ) ತಯಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ತಮ್ಮ ಚರ್ಮದ ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹದವಾಗಿ ಕೆಂಪು, ಬಿಳಿ, ಹಳದಿ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಮಿಶ್ರಮಾಡಿ ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ನಂತರ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣದಿಂದ ಗಲ್ಲ, ಹಣೆ, ಎಡಬಲದ ಕಪೋಲಗಳಿಗೆ ತೀಡಿ ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ನಂತರ ಅದರ ಮೇಲೆ ಫೇಸ್ ಪಾವಡರ್ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ನೀರು ಸಿಂಪಡಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು ಇದರಿಂದ ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡ ಬಣ್ಣ ಮುಖಕ್ಕೆ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಿತ್ತು. ಅದು ಒಣಗಿದ ಮೇಲೆ ದೀಪಕ್ಕೆ ಹಚ್ಚಿ ಕಾಯಿಸಿದ

ಕಪ್ಪು ತಗಡಿಗೆ ಹತ್ತಿದ ಕಾಡಿಗೆಯಿಂದ ಹುಬ್ಬು, ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ತೀಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ನಂತರ ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರವಿದ್ದರೆ ಮೀಸೆ ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಇತರ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರವಿದ್ದರೆ ಆ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹಣೆ ತಿಲಕ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅಭ್ರಕ್ ಅಥವಾ ಕಾಗೆ ಬಂಗಾರವನ್ನು ಮುಖಕ್ಕೆ ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಗರುಡರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಿಂಚುವ ಅಭ್ರಕದ ಬಳಕೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಆಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ತುಟಿಗೆ ಇಂಗಳೀಕದ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಮುತ್ತಿನ ಸರ ಓಲೆ, ಕಿರೀಟ, ಶಿರಸ್ತ್ರಾಣಗಳನ್ನು ಪಾತ್ರದ ಔಚಿತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಾದರೆ ವಿಶೇಷ ಕಾಳಜಿವಹಿಸಿ ಕಾಲದೇಶಗಳಿಗೆ ಮಹತ್ವ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಬಾಳಪ್ಪನವರು ಬಸವಣ್ಣನ ಪಾತ್ರದ ಪ್ರಸಾಧನಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಕಾಳಜಿವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೂವಿನ ಹಡಗಲಿ ವೀರ ಭದ್ರಪ್ಪನವರು ಪ್ರಸಾಧನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣಿತರಾಗಿದ್ದು ತಾವೇ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ***ಕಿತ್ತೂರ ಚೆನ್ನಮ್ಮ*** ನಾಟಕದ ಥ್ಯಾಕರೇನ ಪಾತ್ರಕ್ಕಾಗಿ ಬ್ರಿಟೀಷರ ಮಾದರಿಯಲ್ಲೇ ಪ್ರಸಾಧನ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ***ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ*** ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಹುಲಿಮನೆ ಸೀತಾರಾಮಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಪ್ರಸಾಧನ ವಿಶೇಷ ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹಾಸ್ಯ ನಟ ಶಾಂತಕುಮಾರ ಅವರು ಮೀರ್ ಸಾದಕ್ (ನಾಟಕ -ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ), ***ಮುದುಕನ ಮದುವೆಯ*** ಮುದುಕ ರಂಗಣ್ಣನ ಪಾತ್ರಗಳಿಗಾಗಿ ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಾಧನ ಮಾಡಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರು ಪ್ರಸಾಧನದ ವಿಶೇಷತೆ ಅಂದರೆ ಫೌಂಡೇಶನ್ ಬೇಸ್ ಹಚ್ಚದೆ ಕೇವಲ ವಿವಿಧ ಬಣ್ಣಗಳ ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಮುಖದ ಮೇಲೆ ಎಳೆದುಕೊಂಡು ಪಾತ್ರದ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ತರುತ್ತಿದ್ದರು. ಕಂದಗಲ್ಲರ ನಾಟಕದ ಕೃಷ್ಣ, ಭೀಮ, ಭೀಷ್ಮ, ಶಕುನಿ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರಸಾಧನ ಇನ್ನೂ ಜನರ ಮನದಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿವೆ. ಗರೂಡರ ಗರಡಿಯಲ್ಲಿ ಪಳಗಿದ ಅವರ ಪುತ್ರ ಶ್ರೀ ಶ್ರೀಪಾದರಾವ್ ಗರೂಡ ಅವರೂ ಪ್ರಸಾಧನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣಿತರು. ಅವರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಸಾಧನಕಲೆ ಅಲ್ಲದೆ ಈಗಿನ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಸಾಧನ ಕಲೆಯನ್ನೂ ಅರಿತಿದ್ದಾರೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಂಜನೇಯ, ಲಂಕಿಣಿ, ಶುಂಭನಿಶುಂಭ, ಶಿವ, ರಾವಣನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ರಾಕ್ಷಸಗಣ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರಸಾಧನ ವಿಶೇಷವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು.

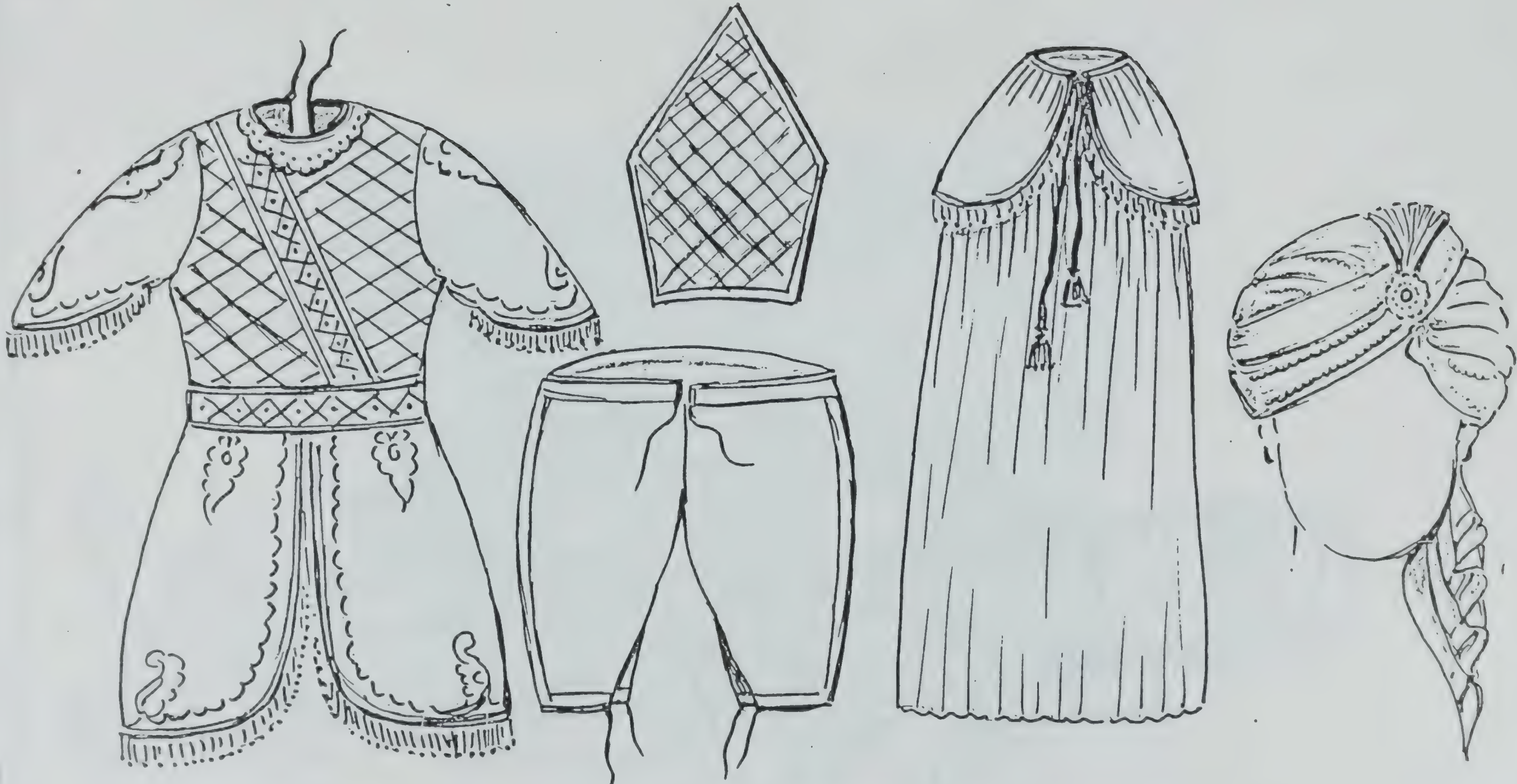
ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು ಬಹುವಾಗಿ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಗಡ್ಡ-ಮೀಸೆಗಳ ಬಳಕೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈ ಗಡ್ಡ-ಮೀಸೆಗಳು ಜಾನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಂತೆ ಇರಬಾರದೆಂಬ ಅರಿವೂ ಅವರಿಗೆ ಇತ್ತು. ಮೀಸೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಹಿಡಿದು ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣದಿಂದ ಮೀಸೆ ಗಡ್ಡ ಬರೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು, ಮುಂದೆ ಕುರಿಉಣ್ಣೆ-ಕ್ರೇಪ್‌ಹೇರ್‌ನಿಂದ ಗಮ್ ಮೂಲಕ ಅಂಟಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವವರೆಗೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಆಯಿತು. ಜಡೆಗಾಗಿ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ನಾರನ್ನು ಉಪಯೊಗಿಸುತ್ತಿದ್ದವರು ಮುಂದೆ ಚವರಿ ಕೂದಲು ಉಪಯೋಗಿಸ ಹತ್ತಿದರು. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಮೀಸೆಗಳಿಗೆ ಜನರಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು ಉದಾರಹಣೆಗೆ ಕಲ್ಲಿಮೀಸೆ, ಚಪ್ಪರದ ಮೀಸೆ, ತಲವಾರ್‌ಕಟ್ ಇತ್ಯಾದಿ. ಮೀಸೆ ಹಚ್ಚುವ

ಶೈಲಿಯಿಂದಲೇ ಪಾತ್ರದ ಮನೋಧರ್ಮ ತಿಳಿಯುತ್ತಿತ್ತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕಲ್ಲಿಮೀಸೆ ಹಚ್ಚಿದವ ರಂಗಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದರೆ ಅದು ರೌದ್ರಪಾತ್ರವೆಂದೂ, ಚಪ್ಪರದ ಮೀಸೆ ಹಚ್ಚಿದವ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದರೆ ಸಾತ್ವಿಕ ಪಾತ್ರವೆಂದೂ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ರೂಢಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಿತ್ತು.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಾಧನದ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಮುಖವಾಡಗಳೂ ಪ್ರವೇಶಿಸಿವೆ. ನರಸಿಂಹನ ಮುಖವಾಡ, ನಂದಿಯ ಮುಖವಾಡ, ಬ್ರಹ್ಮನ ನಾಲ್ಕು ಮುಖಗಳ ಮುಖವಾಡ, ರಾವಣನಿಗೆ ಹತ್ತುತಲೆ, ಜಾಂಬುವಂತ ಇತ್ಯಾದಿ ಮುಖವಾಡಗಳೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಯಾವುದೇ ಪ್ರಾಣಿಬರಲಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಅದರ ಮುಖವಾಡದಿಂದಲೇ ಆ ಪ್ರಾಣಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. (animal makeup ಪ್ರಚಲಿತವಿರಲಿಲ್ಲ), ಹನುಮಂತನ ಮೇಕಪ್ ಮಾತ್ರ ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದವಾಗಿದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಾಧನ ಶೈಲೀಕರಣದಿಂದ ವಾಸ್ತವದ ಕಡೆಗೆ ಬದಲಾಯಿತು. ಆದರೆ ಈಗ ಅವರ ಪ್ರಸಾಧನವೂ ಶೈಲೀಕೃತ ಅನ್ನುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ವಾಸ್ತವಶೈಲಿಯ ಪ್ರಸಾಧನ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಯಾವ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಸಾಧನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಯಾವುದು ಕನಿಷ್ಠ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಈ ಎರಡೂ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಸಾಧನ ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ವಶಾಲಿಯಾಗಿವೆ. ಒಂದು ನಾಟಕದ ಸತ್ವವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿಕೊಡಲು ಯಾವುದಾದರೊಂದನ್ನು ಅಥವಾ ಇವೆರಡನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಹುದು. ಅದು ಪ್ರಯೋಕ್ತೃವಿನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಸಾಧನದ ಅನುಕರಣೆ ಹಾಗೂ ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನೇರ ಅನುಕರಣೆ ಇದ್ದರೂ ಮುಂದೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಶೈಲೀಕೃತ, ವಾಸ್ತವ ಶೈಲಿಗಳ ಪ್ರಸಾಧನ ರೂಢಿಗಳು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಗರೂಡರಂಥವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವದ ಗಟ್ಟಿತನವನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಸಾಧನಕಲೆ ಪಡೆದಿದೆ. ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ಶೈಲೀಕೃತ ರೀತಿಯನ್ನೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.



ಬಗಲಕಸೆ ಅಂಗಿ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಒಂದು ವೇಷ



ಸುಮಾರು ೧೯೩೦ ರ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಪರಿಪೂರ್ಣ ವೇಷದ ಮಾದರಿ..... ಮೇಲಂಗಿ , ಮೊಣಕಾಲವರೆಗಿದ್ದ ಪೈಜಾಮ, ಕೈಕಟ್ಟು,
ಇತ್ಯಾದಿ ಇದು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ವೇಷಭೂಷಣ.



ಮೇಲಂಗಿ ತೊಟ್ಟ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಧಾರಿ (ಸು. ೧೯೪೦ ರ ಪೂರ್ವ). ಈ ವೇಷದ ನಂತರ 'ಛಾತಿ' ತೊಡುವ ರೂಢಿಯೂ ಬಂತು. ನಂತರದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ರೀತಿಗಳನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

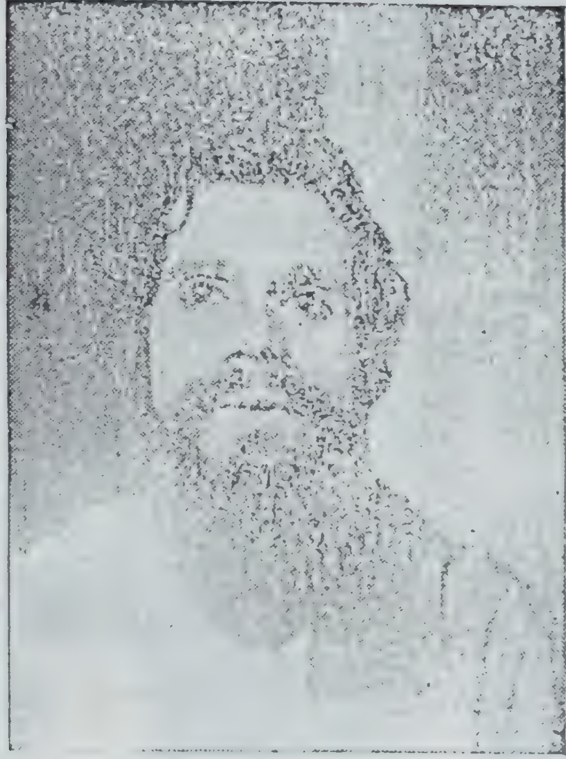
ಚಿತ್ರ ೨



ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವೇಷಭೂಷಣ. ಪಾರ್ಸಿ ಮಾದರಿಯ ಮೇಲಂಗಿ ಹಾಗೂ ಕಾಲುಚೀಲ ತೊಟ್ಟ ನಟ. ನಾಟಕ ಚವತಿಯ ಚಂದ್ರ, (೧೯೨೦).



ಚಿಪತಿಯ ಚಂದ್ರ, ನಾಟಕದ ಕಾಡು ಮನುಷ್ಯನಾದ ಜಾಂಬವಂತನ ಹಾಗೂ ಪರಿವಾರದವರು.

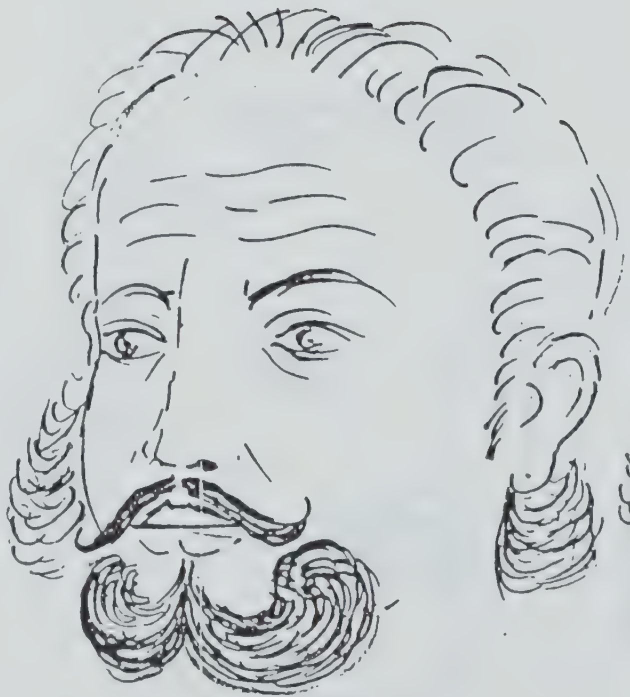


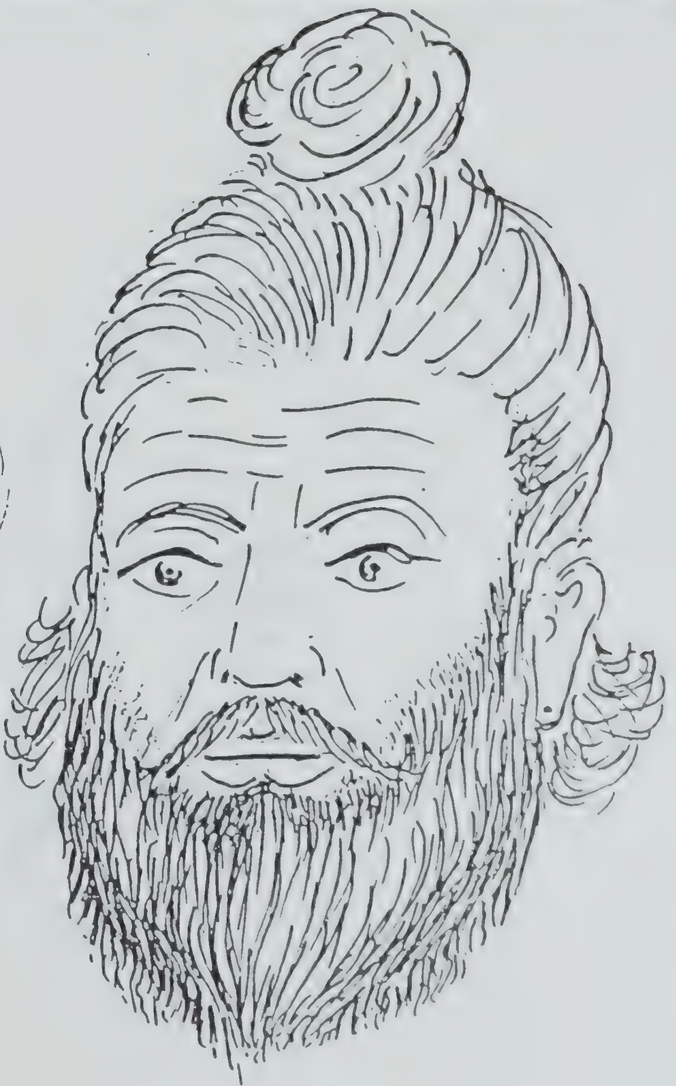
ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು ೧೯೩೦ ರಲ್ಲೇ ಬರೆದ ಮಹಾತ್ಮಾ ಏಸು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಏಸುಕ್ರಿಸ್ತನ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಶ್ರೀ ಗಾಡಗೋಳಿ ನೀಲಕಂಠ



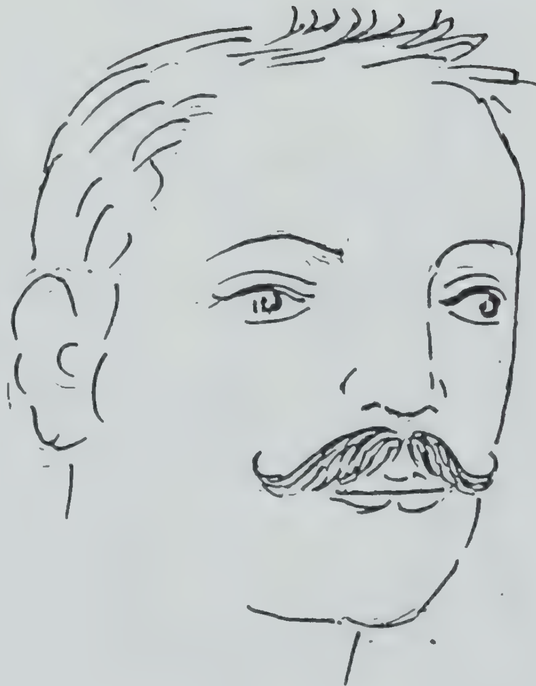
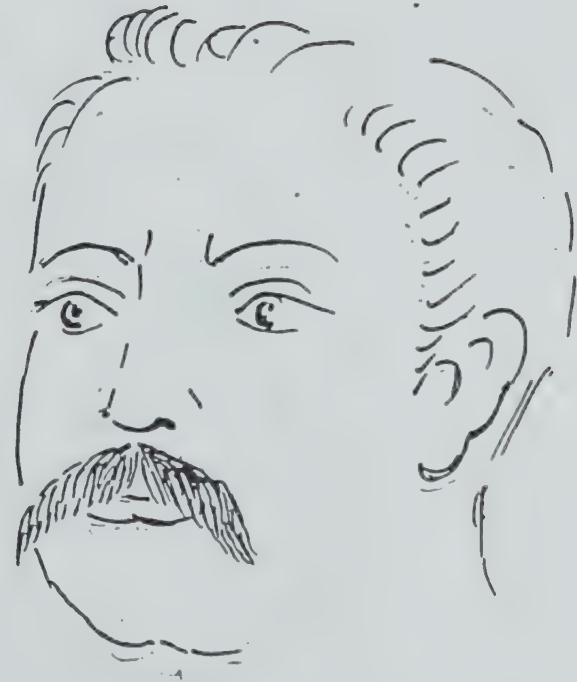
ಲಖಿನವಿ ಕುರ್ತಾ, ಕಂಠಿಕಮಾನ ತೊಟ್ಟ ನಟರು.







ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ಮೀಸೆ ಗಡ್ಡಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ.

ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ಮೀಸೆಗಳು.

ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ಮೀಸೆಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ .

ಅಧ್ಯಾಯ -೯

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರೂಪ

ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಹತ್ವದ ಆವಿಷ್ಕಾರವೆಂದರೆ "ರಂಗಸಂಗೀತ". ಸಂಗೀತವು ಅನುಕರಣ ಹಾಗೂ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅದು ಇನ್ನೊಂದು ಅನುಕರಣ ಹಾಗೂ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಯಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಲದೇಶಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ವಿವಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ.[೧] ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಸೇರಿದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ರಂಗಸಂಗೀತವೇನಿದ್ದರೂ ಅದು ಸನ್ನಿವೇಶ ಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತದ ಮೂಲ ಗುಣಗಳಾದ ಮೂಡು, ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳ ಅನಾವರಣ, ಸಂಭವನೀಯತೆ, ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ, ಮನೋಭಾವನೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಗುಣಧರ್ಮ, ಅದರಲ್ಲೇ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವ ಆಹ್ಲಾದಕತೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಸನ್ನಿವೇಶದ ವಾತಾವರಣ ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಸಂಗೀತ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು : ನಟ ಅಥವಾ ಮೇಳದವರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ಗಾಯನ, ಎರಡು ವಿವಿಧ ವಾದ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ವಾದನ'. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಬಳಕೆ ಕುರಿತು ಡಿ.ವಿ.ಜಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ :

> ಮನುಷ್ಯನ ಹೃದಯ ಭಾವಗಳ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮೂರು ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳ ಸಮ್ಮೇಳನ ಅವಶ್ಯವಾಗಿದೆ. 1. ಕಾವ್ಯ 2. ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ 3. ಅಭಿನಯ. ಸಂಗೀತವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕರ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ತೀವ್ರತೆ ಬರಲಾರದು. ಹೃದಯದ ಚಟುವಟಿಕೆಗೆ ತಕ್ಕ ವಾತಾವರಣ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಅದು ತನ್ನ ಕೆಲಸವನ್ನು ಉಪಕ್ರಮಿಸಿದ ಬಳಿಕ ಅಭಿನಯವು ಅಂಗಾಂಗ ಚಲನೆಗಳಿಂದ ಕಥಾಭಾವಕ್ಕೆ ರೂಪ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಮೊದಲು ನಿರಾಕಾರವಾದ ಹೃದಯ ಭಾವವು ಅಭಿನಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಸಾಕಾರವಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುತ್ತದೆ.[೨]

---

೧. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು 'ಸಂಗೀತವು ಅನುಕರಣತಮವಾದ ಕಲೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಇನ್ನೊಂದು ಅನುಕರಣ ಕಲೆಯಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಸಹಜವಾಗಿದೆ.

ಎನ್ ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಂ, *ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಕಾವ್ಯ ಮಿಮಾಂಸೆ*, ಕಾವ್ಯಾಲಯ ಪ್ರಕಾಶಕರು, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೨, ಪು.೩೧

೨. ಡಿ.ವಿ.ಜಿ ಯವರು ಅಭಿನಯ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಿತರಾದ ಶ್ರೀ ವರದಾಚಾರ್ಯರನ್ನು ಕುರಿತು ಆಡಿದ ಮಾತುಗಳಿವು. ಡಿ.ವಿ.ಜಿ., *ಕಲೋಪಾಸಕರು*, ಕಾವ್ಯಾಲಯ ಪ್ರಕಾಶಕರು, ಮೈಸೂರು, ೧೯೯೦, ಪುಟ ೧೫೧-೫೨.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕವೆಂದರೆ 'ಸಾಗ್ರಸಂಗೀತ' ನಾಟಕಗಳೇ ಆಗಿ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಮರಾಠಿಯ *ಮಾನಾಪಮಾನ, ಏಕಚೆಪ್ಯಾಲಾ, ಸಂಗೀತ ಸೌಭದ್ರ, ಪಾರ್ಸಿಯ ಮುರಾದೇಶಕ್, ಲೈಲಾ ಮಜುನು, ಖೂಬ್‌ಸೂರತ್ ಬಾಲಾ*, ಕನ್ನಡದ *ಪಠಾಣಪಾಶ, ಶ್ರೀರಾಮ ಪಾದುಕಾ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ, ಬಡತನದ ಭೂತ, ಹೇಮರೆಡ್ಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮ* ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಯಾವುದೇ ನಾಟಕದ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೂ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತ ಹೋಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕದ ಪಠ್ಯ ಈ ಕೆಳಗಿನಂತಿರುತ್ತದೆ:

ನಾಟಕದ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಾಂದಿ ಪದ್ಯ. ನಂತರ ಅಂಕದಿಂದಲೋ ದೃಶ್ಯದಿಂದಲೋ ನಾಟಕದ ಕಥೆ ಆರಂಭ. ಆರಂಭಕ್ಕೆ ನಾಯಕನೋ ನಾಯಕಿಯೋ ಅಥವಾ ಇನ್ನಿತರ ಪಾತ್ರಗಳ ಒಂದು ಹಾಡಿನಿಂದ ಅಥವಾ ನೇರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದಲೂ ನಾಟಕದ ಆರಂಭ. ಮುಂದೆ ನಾಟಕದ ಕಥೆ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ನಡುವೆ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿ ಅಥವಾ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳ ಸೇರ್ಪಡೆ, ಅಥವಾ ಕಥಾ ವಿಷಯದ ನಿರೂಪಣೆಗೂ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ, ಮುಂದೆ ಭರತವಾಕ್ಯದ ಒಂದು ಹಾಡಿನಿಂದ ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಒಂದು ವೃತ್ತಿರಂಗದ ನಾಟಕದ ರಚನೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ರೀತಿ. [೩]

ಹೀಗೆ ಸನ್ನಿವೇಷಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರು ರಾಗ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯೇ ಹಾಡುವ ರೂಢಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಈ ಹಾಡುವ ರೀತಿ ಆ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಇತರ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದು, ' ರಂಗಸಂಗೀತ' ಅಥವಾ 'ನಾಟ್ಯಸಂಗೀತ' ಎಂಬ ಹೊಸ ಜನಪ್ರಿಯ ಶೈಲಿಯನ್ನೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿತು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಗೀತವೆಂದರೆ ತಟ್ಟನೆ ನೆನಪಾಗುವುದು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತ ಈ ' ರಂಗಸಂಗೀತ '. ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಇವೆರಡರ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಒಂದು ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಗಾಯನ ಮತ್ತು ವಾದನಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಆ ಪ್ರದರ್ಶನದ ರಂಜನೆಯನ್ನು ಉದ್ದೀಪನ ಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. *ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ* ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ನಾಲ್ಕು ವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೈಶಿಕೀ ವೃತ್ತಿ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಅಳವಡಿಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಕಂಡ ವೃತ್ತ ಮಿಶ್ರಿತ ಸಂಗೀತ

---

೩. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ವಾಮನರಾಯರ *ಸಂದೇಹ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ವಿಜಯ' ಎಂಬ ಪಾತ್ರ 'ಆನಂದ' ಎಂಬ ಪಾತ್ರದ ಮೇಲೆ ಸಿಟ್ಟಿಗೆದ್ದುದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ರೀತಿ ರಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ:

ವಿಜಯ - (ಪ್ರವೇಶಿಸಿ) ಇದೋ ಹೊರಟು ಹೋದನು. ಎಲಾ ಕಳ್ಳಾ ನನ್ನ ಸಂಸಾರಕ್ಕೆ ಕೇರು ಹಾಕಿದೆಯಾ -?

ರಾಗ - ಕಾಮೋದ ತಾಳ-ತ್ರಿವಟಿ

ಅಧಮಾ ಬಿಡೆ ನಿನ್ನ ನೀಚಾ । ಇದು ಕೇಳ್ ನೀನೆನಗೆ ವೈರಿಯೋ ।।ಪಲ್ಲ।।

ಜವದಿ ನಿನ್ನನಾ । ಬಿಡದೆ ಶೋಧಿಪೆ ।। ಅವಳ ಪಾಪತೋರುವೆ ಜಗಕೆ ।।೧।।.

ಸವಣೂರ ವಾಮನರಾವ್ ಮಾಸ್ತರರು,*ಸಂದೇಹ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ*, ವಿದ್ಯೈಸುಗಾ ಪ್ರಕಾಶನಾ ಸಮಿತಿ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೬೪, ಪುಟ ೪೨.

ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಪಡೆದ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ಸೂತ್ರಧಾರ- ನಟಿಯು ಅಥವಾ ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕರ ಪ್ರವೇಶವಿದ್ದು ಸೂತ್ರಧಾರ ನಟಿಗೆ ಅಥವಾ ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕನಿಗೆ ಒಂದು ಹಾಡು ಹಾಡಲು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. [೪]

ರಂಗಭೂಮಿಯು ಧಾರ್ಮಿಕ ಮೂಲದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿರಲಿ ಅಥವಾ ಅನುಕರಣ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿರಲಿ ಎರಡೂ ಮೂಲದಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಗೀತ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದಿಗೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಮೇಳಗಾಯನದ ರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾರ್ಪ್, ಕೊಳಲು, ಮುಂತಾದ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರ್‌ನ ಹರ್ಷನಾಟಕಗಳಂತೂ ಸಂಗೀತಮಯವಾಗಿವೆ. ಆತನ ಹರ್ಷನಾಟಕಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ ***ಟ್ವೆಲ್ತ್ ನೈಟ್*** ಸಂಗೀತದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಹೇಳುವ ಮಾತಿನೊಂದಿಗೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ.[೫] ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ಮುಂಚಿನ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾಡು, ನರ್ತನ ನಮ್ಮ ರಂಗಪರಂಪರೆಯ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿವೆ.

ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಗೆ ಮಾದರಿ ಒದಗಿಸಿದ್ದು ಮರಾಠಿ ಹಾಗೂ ಪಾರ್ಸಿ ಸಂಗೀತನಾಟಕಗಳು. ಪಾರ್ಸಿ ಹಾಗೂ ಮರಾಠಿ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮಾದರಿಯೆಂದರೆ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳು, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಹಾಗೂ ನಮ್ಮ ಜನಪ್ರಿಯ ಅಟ್ಟದಾಟಗಳು. ಹೀಗಾಗಿ ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಹಲವಾರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದ ರೂಪಾಂತರಗಳು ಹೊರಬಂದವು. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ರೂಪಾಂತರ ಅನುವಾದ ಮಾಡುವಾಗ ಸನ್ನಿವೇಷಗಳ ನಡುವೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಹೊಸ ಶೈಲಿಯ ನಾಟಕ ರಚನಾ ಪದ್ಧತಿಯು ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿತು. ಬಂಗಾಲಿಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಗೊಂಡವು. ಮುಂದೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿಯೂ ಇದೇ ರೀತಿಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಯಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸಿದವು.

ಕನ್ನಡದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಾರ್ಸಿ - ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ನಾಟಕಗಳೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೆ ಈ ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಇಲ್ಲಿಯ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ

---

೪. ಸೂತ್ರಧಾರ : ಅಭಿಹಿತೋऽಸ್ಮಿ ವಿದ್ವತ್ಪರಿಷದಾ ಕಾಳಿದಾಸ ಗ್ರಥಿತ ವಸ್ತು "ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿ ಮಿತ್ರಂ" ನಾಮ ನಾಟಕ ಮಸ್ಮಿನ್ ವಸಂತೋತ್ಸವೇ ಪ್ರಯೋಕ್ತ ವ್ಯಮಿತಿ. ತದಾರ ಭ್ಯತಾಂ ಸಂಗೀತಮ್. (ನಾಟಕ ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿ ಮಿತ್ರಮ್) ಎಸ್.ವಿ. ಪರಮೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟ, *ಕನ್ನಡ ಕಾಳಿದಾಸ ಮಹಾ ಸಂಪುಟ* , ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಕೇಂದ್ರ, ಮಂಗಳ ಗಂಗೋತ್ರಿ, ಮಂಗಳೂರು, ೧೯೭೨, ಪುಟ ೬೯.

೫. Duke : If music be the food of love play on. Give me excess of it .... peter Alexaudar ; ***The complete works of shakespeare***, Rupa & Co., Calcutta, 1989, p.348.

ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಕೂಡಾ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರೆತದ್ದು ಅವುಗಳಿಂದಲೇ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ನೇರ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಕನ್ನಡದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಸಂಗೀತ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿಯೂ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸತ್ವವನ್ನೂ ಹೀರಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆದಿದೆ. ಆ ಬಗ್ಗೆ ಮುಂದೆ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗುವುದು. ಆ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಮಾದರಿ ಒದಗಿಸಿದ ಮರಾಠಿ ಹಾಗೂ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ರಂಗಸಂಗೀತ ಸ್ವರೂಪ, ಅವು ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡ ಪ್ರಭಾವ ಪ್ರೇರಣೆ, ಅದರ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸೋಣ.

ಮರಾಠಿ ಹಾಗೂ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು ಹಲವಾರು ಮೂಲದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಜೀರ್ಣಿಸಿ ಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಅವು ಮೂಲವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯನ್ನು. ಆದರೆ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಭಿನ್ನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿತು. ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಂತೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಹುಚ್ಚು ಹೊಳೆಯೇ ಹರಿಯಿತು. ಅದರ ನಾಟ್ಯ ಸಂಗೀತದ ಸಮೃದ್ಧಿ ಅಗಾಧವಾದದ್ದು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಡಿನ ಸಂಗೀತವೆಂದರೆ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ, ಕರ್ನಾಟಕಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಜೊತೆಗೆ ಠುಮರಿ, ಗಝಲ್, ಹೋರಿ ಮುಂತಾದ ಸಾಭಿನಯ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಹಾಡುವ ಶೃಂಗಾರ ಪದಗಳ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿತ್ತು. ತಮಾಷ, ಜಾತ್ರಾ ಮುಂತಾದ ಜನಪದ ಆಟಗಳ ಸಂಗೀತ, ಸೂಫಿ ಸಂತರ ಹಾಗೂ ಭಕ್ತಿಯುಗದ ದಾಸರ ಹಾಡುಗಳು, ಜಾವಳಿ, ಹರಿಕಥೆ - ಕಥಾ ಕಾಲಕ್ಷೇಪಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಭಿನಯವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ರೂಢಿ, ***ಇಂದ್ರಸಭಾ, ಪಾರಿಜಾತ*** ಮುಂತಾದ ಆಟಗಳಲ್ಲಿಯ ಹಾಡುಗಳು, ***ಗೀತಗೋವಿಂದ***ವನ್ನು ಸಾಭಿನಯವಾಗಿ ಹಾಡುವ ರೂಢಿ ಇತ್ಯಾದಿ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಜನತೆಗೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸವಿಯುವ ಅವಕಾಶವಿತ್ತು.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಇನ್ನಿತರ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. "ಯಾವುದೇ ದೇಶದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಲಲಿತ ಕಲೆಗೆ ಸೌಂದರ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದು ಶೃಂಗಾರಾದಿ ರಸಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಗೌಣವಾಗಿಯೋ ಉಪಕಾರವಾಗಿಯೋ ಇರುತ್ತದೆ. ಜನಪದ ಕಲೆ ಅಥವಾ ಅನ್ವಿತ ಕಲೆಗೆ ಈ ರಸಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಸೌಂದರ್ಯಾರ್ಥವು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಿರುತ್ತದೆ."[೬] ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಸಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಮುಖ್ಯಲಕ್ಷಣವಾದ ಸೌಂದರ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಗುಣವನ್ನೂ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹೊಸ 'ನಾಟ್ಯಸಂಗೀತ'ದ ಪಾಕವನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

---

೬. ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ :" ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ": *ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ* (ಸಂ) ಅ.ನ.ಕೃಷ್ಣರಾಯ, ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೬೪, ಪುಟ ೧೨೭.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ರಂಗಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಒಂದೊಂದು ಚೀಜನ್ನೂ (ಉದಾ- "ಏರಿ ಆಯಿ ಪಿಯಾಬಿನ.....", ಅಥವಾ "ಅರಿ ಕಿತುವೆ ಗಯಿ....", ಇತ್ಯಾದಿ...) ಹಾಡುವಾಗ ಗಾಯಕ ಅದರ ಭಾವವನ್ನು ಹಂತಹಂತವಾಗಿ ವಿಸ್ತಾರ ಮಾಡುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಹಾಡಿನ ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ರಾಗದ ರಾಚನಿಕ ರೂಪ ಗುಣಧರ್ಮಗಳ ವಿಸ್ತಾರದಿಂದ ಗಾಯಕ ಒಂದು ಭಾವಸ್ಥಿತಿಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಕೇಳುಗರಿಗೆ ತಂದುಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಸೌಂದರ್ಯ ಅಡಗಿರುವುದು ರಾಗರಚನೆಯ ವಿಸ್ತಾರ ಮಾಡುವ ಗಾಯಕನ ಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ನಾಟ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಬೇರೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಯಾವುದೇ ಹಾಡು ಮೊದಲು ಸನ್ನಿವೇಶಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕು. ಹಾಡುವ ಕಲಾವಿದ ಗಾಯಕನೂ ಹೌದು, ನಟನೂ ಹೌದು, ಹಾಗೆಯೇ ಆತ ಪಾತ್ರವೂ ಹೌದು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹಾಡು ಮೊದಲು ಪಾತ್ರದ ಅಥವಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಹಾಡಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಪಾತ್ರದ ಹಲವು ಹತ್ತು ಭಾವಗಳನ್ನು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಸೃಜಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಡುವ ನಟ ಕೇವಲ ಗಾಯಕನಾಗಿ ಆ ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡದೇ ಆ ಪಾತ್ರವಾಗಿಯೂ ಹಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಪಾತ್ರದ ಭಾವ ನಟನ ಭಾವ ಆಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಆತ ಗಾಯಕನಾಗಿಯೂ ಅದನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಸಂಗೀತದ ಈ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗಾಯನದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಗಾಯಕ ವೈಯ್ಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಭಾವಪರವಶತೆಯಿಂದ ಹಾಡಬಹುದು. ಆದರೆ ನಾಟ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಭಾವಪರವಶತೆ ಏನಿದ್ದರೂ ಅದು ಪಾತ್ರದ ಭಾವಪರವಶತೆ ಆಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಪಾರ್ಸಿ ಮರಾಠಿ, ಬಂಗಾಲಿ ಅಥವಾ ಈ ದೇಶದ ಯಾವುದೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಸಂಗೀತ ರೂಪಗೊಂಡಿದ್ದು ಹೀಗೆ. ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ರಸಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವಾದುದರಿಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ರಸಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಗುಣವುಳ್ಳ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಅಂತರ್ಗತಗೊಂಡಿವೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಸಂಗೀತದ ಆವಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಒದಗಿಬಂದ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ಗಮನಿಸೋಣ.

ಮರಾಠಿವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ 'ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ 'ಗಳ ಹರಿಕಾರ ಅಣ್ಣಾಸಾಹೇಬ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ್. ೧೮೮೦ ರಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಅವರ *ಸಂಗೀತ ಶಾಕುಂತಲ* ನಾಟಕದಿಂದ ಅಲ್ಲಿ 'ರಂಗಸಂಗೀತದ' ಹೊಸ ಶೈಲಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಚಾರಗೊಂಡವು. ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ *ಕನ್ನಡ ಶಾಕುಂತಲ* ನಾಟಕವೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಹಿಂದಿನ ಭಾಗ.೨ ಅಧ್ಯಾಯ ೫ ರಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋದವರಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿಯ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟ ಬಾಲಗಂಧರ್ವ ಪ್ರಮುಖರು. ೧೮೮೦ರ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಚಲಿತಗೊಳ್ಳ ಹತ್ತಿತು. ಅಲ್ಲದೇ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಠುಮರಿ, ಗಝಲ್, ಹೋರಿ, ಮಸ್ತಾನಿ ಮುಂತಾದ ಸಂಗೀತ ಮಾದರಿಗಳು ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಚಲಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿಯ 'ಖ್ಯಾಲ' ಗಾಯಕಿಯ ಹೊಸಹೊಸ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು

ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಿತ ಗವಾಯಿಗಳೂ, ನಟರೂ ಆ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ಸನ್ನಿವೇಶಬದ್ಧವಾಗಿ ರಂಗಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಜೋಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಇಲ್ಲಿ ವಿರುದ್ಧ ಕ್ರಿಯೆಯೂ ನಡೆದಿದೆ. ಅಂದರೆ ಧಾಟಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸಾಹಿತ್ಯರಚನೆಯೂ ನಡೆದಿದೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ನಟರ ಮಾಧ್ಯಮವಾದುದರಿಂದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪರಿಣತರಾದ ನಟರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆಯಿತು. ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಖ್ಯಾಲ ಗಾಯಕಿಯ ಚೀಜುಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ 'ರಂಗಸಂಗೀತ' ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಹಾಡುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಶೈಲಿಯನ್ನು, ಕ್ರಮವನ್ನೂ ಇವರು ಅನುಸರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ರಸಪ್ರತಿಪಾದನೆಯೇ ಸನ್ನಿವೇಶ ಬದ್ಧವಾದ ರಂಗಸಂಗೀತದ ಮೂಲಗುಣವಾದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಕಛೇರಿ ಮಾಡುವಂತಿಲ್ಲ. ಕಾಲ ಬದ್ಧವಾಗಿಯೂ ಇದು ಅತಿ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಹೀಗೆ ಒಮ್ಮೆ ವಿಲಂಬಿತದಲ್ಲಿ , ಒಮ್ಮೆಲೇ ದೃತ್ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಯಾವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಾದರೂ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಹಾಡುವ ರೀತಿಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡರು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಿದ್ದೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸಿ 'ನಾಟ್ಯ ಸಂಗೀತದ' ಹೊಸ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡರು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ರಾಗವನ್ನೇ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆ ನಾಟ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ರಾಗದ ಅಕ್ಕ ಪಕ್ಕದ ರಾಗ ರಾಗಿಣಿಗಳನ್ನು ಆ ಶುದ್ಧರಾಗದ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ರೂಢಿಯನ್ನು ಅನುಭವದ ಶೋಧನೆಯಿಂದ ಕಂಡುಕೊಂಡರು. ನಾಟಕದ ಇನ್ನಿತರ ರಂಗಾಂಶಗಳೊಂದಿಗೆ ಈ ಸಂಗೀತ ಬೆಳೆದುದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿ ಜನತೆ ಅದಕ್ಕೆ ಆಕರ್ಷಿತರಾದರು.

' ಮರಾಠಿ ರಂಗಸಂಗೀತ, ಮರಾಠಿ 'ಕೀರ್ತನ' ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ಸಂಗೀತದಿಂದಲೂ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿದ್ದನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಗುರತಿಸಿದ್ದಾರೆ.' [2] ಕೀರ್ತನದಲ್ಲಿ ಕೀರ್ತನಕಾರ ಆಖ್ಯಾನವನ್ನು ಅಭಿನಯ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಆತನೂ ಸಂಗೀತದ ಹಲವಾರು ಮೂಲದಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದಿದ್ದರೂ ಗಾಯನ ಮಾಡುವಾಗ ಆತನಿಗೆ ಕಾಲದ ಅರಿವಿರುತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಆತ ಅನುಸರಿಸಿದರೂ ಸನ್ನಿವೇಷಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ರಂಜನೆಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಆತ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತಾರ ಮಾಡಿ ಹಾಡಬಹುದು ಅಥವಾ ಅದೇ ಹಾಡನ್ನು ಮೊಟಕುಗೊಳಿಸಿ

---

2. "Marathi stage music was heavily dependent on the musical idiom of the 'Keertana' in the early golden era of stage music (1880-1920). Historians unanimously agree that being a new form it was wise to refine an already established musical language to strive to win a cceptance through the accepted was an effecient cultural stratagy and it certainly proved effective"

Ashok D. Ranade ; ***On music and musicians of Hindustani***, Promila & Co., Delhi, 1984, p.117.

"It could be resonably stated that music of the Kirloskar age was the dramatization of keertan and folk song. (Esp stri geet) music of the Kolhatakar age was dramatization of the rather same music of the Parsi Urdu stage and that of Manapman was drameatization of Hindustani art music and semi classical thumari quawali style -

Ashok Ranade : ***Stage music of Maharastra***, Sangeeta Nataka Accedemy, Delhi, 1986, p.34.

ಹಾಡಬಹುದು. ಕೀರ್ತನ ಸಂಗೀತ ಅದಾಗಲೇ ಜನಪ್ರಿಯವಾದುದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಆ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿಸಿಕೊಂಡಿರಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಉಂಟು.

ಪಾರ್ಸಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರೆತದ್ದು ಅಮಾನತ್ ಕವಿಯ *ಇಂದ್ರಸಭಾ* ಗೀತ ನಾಟಕದಿಂದ (೧೮೫೩). ಭಾಗ ಒಂದರಲ್ಲಿ ಆ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. *ಇಂದ್ರಸಭಾ* ರೂಪಕದಲ್ಲಿ 'ಖ್ಯಾಲ' ಗಾಯಕಿಯ ಬದಲಾಗಿ ಠುಮರಿ, ಗಝಲ್, ಚೈತಿ, ಹೋರಿ, ಮುಂತಾದ ಶೈಲಿಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸೇರಿಸಲಾಗಿದೆ. ' ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಸೇರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಹಲವಾರು ರಾಗ ಧಾಟಿಗಳನ್ನೇ ಅಲ್ಲಿಯ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಾಗಿ ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ'.[೮] ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಪೂರ್ವದಲ್ಲೇ ಈ ಆಖ್ಯಾನದ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿತ್ತು. 'ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳು ಹುಟ್ಟುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲೇ *ಇಂದ್ರಸಭಾ*ದ ಹಲವಾರು ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಾಗಿದ್ದವು. ಅದರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಗೊಂಡವು ಎಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ'.[೯]

ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಠುಮರಿ, ಗಝಲ್, ಹೋರಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದರಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಬಂದಿತು. ಖ್ಯಾಲ ಗಾಯಕಿಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ (Text)ದ ಉಪಯೋಗ ತೀರ ಕಡಿಮೆ. ಅಲ್ಲಿ ಏನಿದ್ದರೂ ಆಯಾರಾಗದ ಛಾಯೆಯಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರ ಮಾಡುತ್ತಾ ಒಂದು ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುವತ್ತ ಗಮನವಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಖ್ಯಾಲದ ಚೀಜು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪೂರ್ಣ ಅಲ್ಲ ಆದರೆ ಠುಮರಿ, ಗಝಲ್ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ (Text) ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಹಾಗೂ ಅದು ಅಭಿನಯ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಗುಣ ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅನುಕರಿಸಲಾಯಿತು.

---

೮. *ಇಂದ್ರಸಭಾ* ಮೇಲೆ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಿದ ಡಾ।। ಮೊಹಮದ ಶಾಹಿದಿ ಹುಸೇನ್ *ಇಂದ್ರಸಭಾ* ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ಹಾಡುಗಳ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನೇ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ :

ಅ. ಬಸಂತ ಜಬಾನಿ, ಪುಖರಾಜ ಪರಿ ಕಿ ಬೀಚ್, ಧುನ್- ಬಹಾರ ಕೆ ಫಸಲೆ ಬಹಾರ ಮೆ।

ಆ. ಠುಮರಿ ಜಬಾನಿ, ನೀಲಮ ಪರಿ ಕಿ ಬೀಚ್, ಧುನ್-ಖಮಾಚ ಕೆ

ಇ. ಠುಮರಿ ಜಬಾನಿ, ಲಾಲ ಪರಿ ಕಿ ಬೀಚ್, ಧುನ್- ದೇಸಮೆ

ಈ. ಹೋಲಿ ಜಬಾನಿ, ಲಾಲ ಪರಿಕಿ ಬೀಚ್, ಧುನ್ ಸಿಂಧ ಕಾಫಿ ಕೆ ಹೋಲಿ ಕಿ ಫಸಲಮೆ .... ಇತ್ಯಾದಿ

- ಡಾ.ಮೊಹಮದ ಶಾಹಿದ ಹುಸೇನ್, *ಇಂದ್ರಸಭಾಕಿ ಪರಂಪರಾ*, ಸೀಮಂತ ಪ್ರಕಾಶನ ನ್ಯೂ ದೆಹಲಿ,೧೯೯೦, ಪುಟ,೪೦.

೯. ಪಾರ್ಸಿ ಥಿಯೇಟರ ಕಂಪನಿಯೋನೆ ಜಬ್ ದೇಖಾಕಿ ಉರ್ದು ಡ್ರಾಮೆ ಸ್ಟೇಜಪರ ಲೋಕಪ್ರಿಯತಾ ಪ್ರಾಪ್ತಕರ ರಹೆ ಹೈತೊ ಉನ್‌ಹೋನೆ ಕುಛ ಗೈರ್ ಪಾರಸಿ ಉರ್ದು-ದಾ ಲೋಗೊಂಕೊ ಡ್ರಾಮ ಲಿಖನೆಕಲಿಯೆ ನೌಕರ ರಖಾ ಔರ್ ಜಬ್ ಗೈರ್ ಪಾರಸಿ ಲೋಗ ನಾಟಕಕೆ ಮೈದಾನ್‌ಮೆ ಆಯೆ ತೊ ಯಹ ಪಾರಸಿಯಾಂಕಿ ತುಲನಾ ಮೆ ಉರ್ದು ಅಧಿಕ ಜಾನತೆ ಥೆ, ಲೆಕಿನ್ ಅಂಗ್ರೇಜಿ ಸೆ ಅಪರಚಿತ ಥೆ ಐಸೆ ಲೇಖಕೊಂಕೆ ನಾಟಕೊಂಮೆ ಇಂದ್ರಸಭಾ ಕಿ ಶೈಲಿ ಔರ ಮಸನಾವಿಯೋ ಕಾ ಪ್ರಭಾವ ಪೂರಿ ತರಹ ಛಾಯಾ ಹೂವಾ ಥಾ।

ಅದೇ, ಪುಟ ೮೨.

ಪಾರ್ಸಿ ಹಾಗೂ ಮರಾಠಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು ಹೀಗೆ ರಂಗಸಂಗೀತದ ಒಂದು ಹೊಸ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸದೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಇವೆರಡೂ ಕಂಪನಿಗಳು ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರದ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಗಳಿಂದಲೂ ತಮ್ಮ ರಂಗ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ರಂಜನೀಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡವು. ಇಂಗ್ಲೀಷು ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿದರು. ಆಗ ಇನ್ನಿತರ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಇಲ್ಲದುದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಸಂಗೀತ ಸವಿಯಲು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಬೇಕಾಯಿತು. 'ನಾಟ್ಯಸಂಗೀತ'ವೆಂಬ ಪರಂಪರೆಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಕರ್ನಾಟಕವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಇತರ ರಾಜ್ಯಗಳ ಮೇಲೂ ಈ ರಂಗಸಂಗೀತದ ಪ್ರಭಾವ ಆಗದೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಸಂಗೀತದ ಸ್ವರೂಪ, ಅದು ಬೆಳೆದರೀತಿ, ಅದು ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡ ಪ್ರಭಾವ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿದು ಕೊಳ್ಳೋಣ.

ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಗೀತ ಪಾರ್ಸಿ ಹಾಗೂ ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗಳ ರಂಗಸಂಗೀತದಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದಿದೆ. 'ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಗೀತದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ನೇರ ಪ್ರವೇಶವಿತ್ತು. ಅದು ಕರ್ನಾಟಕಿ ಶೈಲಿಯದಾಗಿತ್ತು. ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳಾದ ಬಿಡಾರಂ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರು, ರಾಯಚೋಟಿ ಅಂಥವರು ನಟರಾಗಿ ನಟಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಮುಂದೆ ಮರಾಠಿ ಹಾಗೂ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಜನಪ್ರಿಯಧಾಟಿಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನುಗ್ಗತೊಡಗಿದವು. ' ಈ ಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ಸಂಗೀತದ ಪರಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಎಂ.ವಿ. ವರದಾಚಾರ್ಯರು ರಂಗಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸುಧಾರಣೆ ಮಾಡಿ ಹೊಸತನ ತಂದರು. ಅವರಿಂದಲೇ ಅಲ್ಲಿನ ಹೊಸ ನಮೂನೆಯ ರಂಗಸಂಗೀತ ಬೆಳೆಯಿತು' [೧೦] ಎಂದು ರಂಗಸಂಗೀತ ತಜ್ಞರಾದ ಯೋಗಾನರಸಿಂಹ ಮೂರ್ತಿ ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ.

' ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮಾದರಿ ಒದಗಿಸಿದ್ದು ಮರಾಠಿ ಕಂಪನಿಗಳ ರಂಗ ಸಂಗೀತವೆಂದು ತಜ್ಞರು ಈಗಾಗಲೇ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.' [೧೧] ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಎಷ್ಟೋ ಹಾಡುಗಳು ಮರಾಠಿ ರಂಗ ಗೀತೆಯ ಚಾಲುಗಳನ್ನೇ ಹೊಂದಿವೆ ಹಾಗೂ ಪತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಮರಾಠಿಯ ಯಾವುದಾದರೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹಾಡನ್ನು ಬರೆದು 'ಇಂತಿಂಥ ಪದದಂತೆ' ಎಂದು ಬರೆಯುವ ರೂಢಿಯನ್ನು ಸಾಮನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಶ್ರೀ ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪನವರು ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ:"ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ

---

೧೦. ಯೋಗಾನರಸಿಂಹ : "ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ : ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ" *ರಂಗಚಿಂತನೆ,* (ಸಂ) ಡಾ. ವಿಜಯಾ, ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೨, ಪುಟ ೪೨,೪೩,೪೪.

೧೧. In north Karnataka was influenced by the indigeuous folk and home tunes and later by Marathi stage songs. H.K. Ranganatha, ***The Karnataka Theatre*** ,Karnatak University Dharwad. 1960. p. 171.

ಸಂಗೀತ. ಅಲ್ಲಿ ಮೂಲ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಚೀಜುಗಳ ಧಾಟಿಗಳನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ರಂಗಸಂಗೀತವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಹಾಡುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಲಿಲ್ಲ ಹಾಗೂ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದು ಅವಶ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದು ಅಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಾಗಲೆ ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆ ಚೀಜುಗಳು ಧಾಟಿಗಳು ರಂಗಸಂಗೀತವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದುದರಿಂದ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಅದರಂತೆ' ಎಂದು ಮರಾಠಿರಂಗಸಂಗೀತದ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಹಾಡಿನ ಶೀರ್ಷಿಕೆ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರಿಂದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವವರಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗುತ್ತಿತ್ತು."[೧೨] ಎಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕ್ರಮದಿಂದಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಗೀತ ಮರಾಠಿ ರಂಗ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲೇ ಬೆಳೆಯಿತು ಎಂಬ ಅಸಮಂಜಸ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಅವರ ಅನ್ನಿಸಿಕೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಸಂಗೀತ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲ ಚೀಜುಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ರಚನೆ ಆಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಹಾಡುವ ಮಾದರಿ ನಮಗೆ ದೊರೆತದ್ದು ಮರಾಠಿ ರಂಗಸಂಗೀತದಿಂದ. ಅಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆಯುವ ಮುನ್ನವೇ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೊಂಡಿತ್ತು. ೧೮೯೦ ರ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ 'ರಂಗ ಸಂಗೀತ' ಅಲ್ಲಿ ಹದವಾಗಿ ಪಾಕಗೊಂಡಿತು, ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ದಾಳಿ ಇಟ್ಟಿದ್ದು ಈ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಆದಾಳಿಯನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಇವರು ಆರೀತಿಯ ಸಂಗೀತ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು.ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳಿಗಂತೂ ಇದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಶಾಂತಕವಿ'ಗಳಿಂದಲೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೀಜಾಂಕುರವಾಯಿತು. ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕೀರ್ತನಕಾರರು ಅವರು ತಮ್ಮ *ಉಷಾಹರಣ* ನಾಟಕ ರಚಿಸುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ (೧೮೭೭) ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳೇನೋ ಕನ್ನಡ ನೆಲಕ್ಕೆ ಭೇಟಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದವೇ ಹೊರತು 'ಸಂಗೀತ' ನಾಟಕಗಳ ದಾಳಿ ಇನ್ನೂ ಆರಂಭವಾಗಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೇ ಆಗ ಮೂಡಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಏನಿದ್ದರೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕಿ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿತ್ತು ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನ, ದೊಡ್ಡಾಟಗಳ ಗಾಯನ ಜನರಿಗೆ ಪರಿಚಯವಿತ್ತು ಪಾರಿಜಾತದ ಹಾಡುಗಳು, ಜಾವಳಿ ಹಾಗೂ ಸೋಬಾನದಂತಹ ಇನ್ನಿತರ ಜನಪದ ಸಂಗೀತ ಜನರಿಗೆ ಪರಿಚಯವಿದ್ದಿತು. ಶಾಂತಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕಂದ ವೃತ್ತಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಗಮಕಯುಕ್ತವಾಗಿ ಹಾಡುವ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದರು. ಅಲ್ಲದೆ ಬಯಲಾಟದ ಕೆಲ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿದರು. ಇವರ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಮಾದರಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳೂ,ಕೀರ್ತನದ ಆಖ್ಯಾನಗಳೂ ಆಗಿದ್ದವು.

---

೧೨. ಸಂದರ್ಶನ, ಶ್ರೀ ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪನವರೊಂದಿಗೆ, ದಿ. ೨೧-೩-೯೬.

ರಂಗಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಮಾದರಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಕೊಟ್ಟವರೆಂದರೆ ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು. ಅವರು *ಕನ್ನಡ ಶಾಕುಂತಲ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ಜನಪದ ಸಂಗೀತ, ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತದ ಮಟ್ಟು, ಪಾರಿಜಾತದ ಮಟ್ಟು ಇತ್ಯಾದಿ ವೈವಿದ್ಯಮಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದರು. ಮರಾಠಿ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಇವರ *ಶಾಕುಂತಲ* ನಾಟಕದ ಸಂಗೀತವೇ ಮಾದರಿ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ.

> ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು ತಮ್ಮ *ಕನ್ನಡ ಶಾಕುಂತಲ*ದಲ್ಲಿ ಪಾರಿಜಾತದ ಆಟದ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ದಾಸರ ಪದಗಳ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು, ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಲಘು ಸಂಗೀತದ ಕವಾಲಿ, ಟಪ್ಪಾ, ಠುಮರೀ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಂಡು ಮರಾಠಿ ರಂಗಗೀತೆಗಳಿಗೆ ಮಾದರಿ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿದರು. ಇವರು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಎಷ್ಟೋ ಶೃಂಗಾರಭರಿತ ಪದಗಳು, ಯಾವ ಮೂಲ ಜಾನಪದ ರಂಗಗೀತೆಗಳು, ಅಥವಾ ಯಾವ ಜಾನಪದ ಧಾಟಿಗಳು ಎಂಬುದೇ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. 'ಒಲ್ಲದಿರು ಬಗೆಯೇನಮ್ಮ' , 'ಯಾಕೆ ಪ್ರಾಯವು ಬಂತಮ್ಮ', 'ಚಿಕ್ಕವಳು ನಾ ಹ್ಯಾಗೆ ತಾಳುವೆ ಹೆತ್ತಮ್ಮ', 'ಬೆಳಗಾಗ ಬಂತು ಬಿಡೆನ್ನಾ ನಾಳೆ ತಡೆಯದೇ ಬರುವೆನು'ಕೇಳೋ ಮೋಹನ', 'ಯಾಕೆ ತಡೆದಾನೆ ಪೇಳೆ', ಎಂಬ ಹಲವಾರು ಪದಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.' [೧೩]

ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರಿಗೆ ಸಂಗೀತ ಜ್ಞಾನವಿತ್ತು. ಅವರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ೮೦ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವರು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟ ಈ ಹಾಡಿನ ಮಟ್ಟುಗಳು ನಮಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಅವು ಮರಾಠಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದು ನಮಗೆ ತಿರುಗಿ ಬಂದವು. ಇದೊಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸತ್ಯ. ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದಾಗ ಅವರ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸ ಬಲ್ಲ ಕನ್ನಡ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಆಗ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜನ್ಮ ತಳೆದಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದಾಗಲೇ ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಉದಯವಾಗಿ ಆ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗ ಅಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಆ ಸಂಕ್ರಮಣದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಈ ಕೃತಿ ಅವರಿಗೆ ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಆವಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೆ ನಾಂದಿ ಹಾಡಿತು.

ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು *ಕನ್ನಡ ಶಾಂಕುತಲ* ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮಾದರಿ ಒದಗಿಸಿತ್ತು ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಈ ವರೆಗೆ ನಡೆದ ಸಂಶೋಧನೆ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಗಮನಿಸಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಏಕೆ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡವರಿಗೆ ಆ ಬಗ್ಗೆ ಕಲ್ಪನೆ ಇಲ್ಲ. "ಮೈಸೂರಿನ ಅರಮನೆಯ

---

೧೩. ಎನ್ಕೆ : "ನಮ್ಮ ರಂಗಸಂಗೀತದ ಪರಂಪರೆ" *ಇಂಚರ*, ಬಸವರಾಜ ರಾಜಗುರು ಅಭಿನಂದನಾ ಗ್ರಂಥ, (ಸಂ) ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ಶ್ರೀ ಕೊಟ್ಟೂರು ಸ್ವಾಮಿಮಠ, ಹೊಸಪೇಟೆ, ೧೯೮೪, ಪುಟ ೨೧೨.

ರಂಗಭೂಮಿ ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಅನುವಾದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ರಂಗಭೂಮಿ ಚುರಮರಿಯವರ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಬಂದಿತು."[೧೪] ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಮುದವೀಡಕರ ಕೃಷ್ಣರಾಯರು, ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಶ್ರೀ ಎನ್ಕೆ ಮುಂತಾದ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಚುರಮರಿಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ *ಶಾಕುಂತಲದ* ಮಹತ್ವ ಕುರಿತು ಮೌಲಿಕ ಲೇಖನ ಬರೆದಿದ್ದರೂ ನಮ್ಮ ರಂಗ ತಜ್ಞರು ಅದರತ್ತ ಗಮನಹರಿಸಿಲ್ಲ.

ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ *ಶಾಕುಂತಲ* ನಾಟಕ ಕರ್ನಾಟಕಿ ಸಂಗೀತದ ಎಲ್ಲ ಕಸುವನ್ನೂ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಜನಪದ ಹಾಡು ಹಾಗೂ *ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತದ* ಪ್ರಭಾವವಂತೂ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಕರ್ನಾಟಕಿ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ್ದೇ ಒಂದು ವಿಭಿನ್ನ ಶೈಲಿ ಇರಬಹುದು. ಆ ಶೈಲಿ ಯಾವ ರೀತಿ ಎಂಬುದು ಬಹುಷಃ ನಮಗೆ ಚುರಮರಿಯವರ ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕದ ಹಾಡುಗಳಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗಬಹುದು. ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ನಿರಚನೆ (deconstruction) ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಸತತವಾಗಿ ನಡೆದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಯಾವಹಾಡು ಯಾವಮೂಲದಿಂದ ಬಂದು ಯಾವ ಸಂಧರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅರ್ಥ ಹೊರಡಿಸುತ್ತದೊ ಎಂಬುದು ಕುತೂಹಲದ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ಮರಾಠಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ ಮಾನಾಪಮಾನದ ರಂಗಗೀತೆ "ಚಂದ್ರಿಕಾ ಹೀಜಣೊ" ಎಂಬ ಹಾಡು ವಾಮನರಾಯರ *ಪಾರ್ವತೀ ಸತ್ವ ಪರೀಕ್ಷೆ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ "ರನ್ನದಾ ಮೂರ್ತಿಯೋ" ಎಂದು ಅದೇಧಾಟಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಇದು ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಒಂದು ಕೃತಿ (ವಿನಸಾ ಅಸಕೊ ನಿಯೋ ....). [೧೫] ಇಲ್ಲಿ ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಮೂಲಕೃತಿ ನಿರಚನ ಗೊಂಡಿದೆ. ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಭಕ್ತಿರಸದ ಹಾಡು ನಿರಚನಗೊಂಡು ಮರಾಠಿಯ ಮಾನಪಮಾನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ರಸದ ಹಾಡಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಧಾಟಿ ಗರೂಡರ ಸಂಪೂರ್ಣ ರಾಮಾಯಣ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿರಚನಗೊಂಡು 'ಯಾರದಿ ಆಶ್ರಮ ಗರುಗಳೇ .... ಎಂಬ ಕುತೂಹಲ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಭಾವ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಹಾಡಾಗಿದೆ.

ಇದೇ ರೀತಿ ವಾಮನರಾಯರ *ಪಾರ್ವತೀ ಸತ್ವಪರೀಕ್ಷೆ* ನಾಟಕದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹಾಡು "ಇವನೆ ಗಿರಿಜಾರಮಣನೆ । ಇವನೇ ಪಾಲಾಕ್ಷ ಶಿವನೇ" ಎಂಬ ಹಾಡನ್ನು ಗಂಗೂಬಾಯಿ ಗುಳೇದ ಗುಡ್ಡ ಅವರು ಆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಹಾನಂದಾ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗಲೂ ಈ ಹಾಡು ಜನಮನದಲ್ಲಿದೆ. ರಾಗ ಖಮಾಜ, ತಾಳ ತ್ರಿವಟದಲ್ಲಿ ಈ ಹಾಡು ಇದೆ. ಇದರ ಮೂಲ ಒಂದು ಖವ್ವಾಲಿ ಠುಮರಿ - "ಕಿಸನೆ ಬನ್ಸಿಯಾ ಬಜಾಯೆ" ಎಂಬ ಹಾಡಿನ ಧಾಟಿಯ ಅನುಕರಣವಂತೆ [೧೬] ಇದೇ ಹಾಡು ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ *ಶ್ರೀರಾಮ ಪಾದುಕಾ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಛಲವಾ ರಾಮನೊಳು ಬೇಡಿ....." ಎಂಬ ಕರುಣ ರಸವಾಗಿ ನಿರಚನ ಗೊಂಡಿದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ

---

೧೪. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ : *ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗಾತಿ*, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವ ವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ ೧೯೯೫, ಪುಟ ೨೯೯.

೧೫. ಸಂದರ್ಶನ ಶ್ರೀಪಾದ ರಾವ್ ಗರೂಡ ೨೫-೮-೧೯೯೪.

೧೬. ಅದೇ

ಅಂಶವೇದರೆ ರಂಗಸಂಗೀತದಂತೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ಎಂಬುವುದೂ ಕೂಡಾ ಮೂಲ ಪಠ್ಯದಿಂದ ನಿರಚನ (deconstruction) ಗೊಂಡ ಒಂದು ಸೃಜನ ವ್ಯಾಪಾರ.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಸಂಗೀತವು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಗಾಯಕಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಲು ಕಾರಣ: ಹಲವಾರು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ದಿಗ್ಗಜರು ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕೈಕೊಂಡ ಸಂಗೀತ ಚಟುವಟಿಕೆ. ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಿಂದಲೇ ಆ ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಮೈಸೂರು ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಭೇಟಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತಗಾರರು ಮರಳಿ ಉತ್ತರ ಹಿಂದುಸ್ತಾನಕ್ಕೆ ಹೋಗುವಾಗ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ಕಾಂಮಾಡಿ ಇಲ್ಲಿ ಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ತುಂಬೆಲ್ಲಾ ಕಿರಾಣಾ ಘರಾಣದ ಗಾಳಿ ಬೀಸಿದ್ದು, ಅಬ್ದುಲ್ ಕರೀಂ ಖಾನ್ ಸಾಹೇಬರಿಂದ. ಆ ಪರಂಪರೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ನೆಲೆ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟವರು ಧಾರವಾಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಕುಂದಗೋಳ ಗ್ರಾಮದ ನಿವಾಸಿಯಾದ ಸವಾಯಿ ಗಂಧರ್ವರು. ಅವರು ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಮಿಂಚಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಸ್ಕರ ಬುವಾ ಬಖಲೆ ೧೮೬೦ ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಧಾರವಾಡದ ಟ್ರೇನಿಂಗ ಕಾಲೇಜೊಂದರಲ್ಲಿ ನೌಕರಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಇಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದ ಬೀಜ ಬಿತ್ತಿದರೆಂದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಭಾಸ್ಕರ ಬುವಾ ಬಖಲೆ ಮರಾಠಿ ರಂಗಸಂಗೀತವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದರು. ಅವರು ಬಾಲಗಂಧರ್ವರಿಗೆ ಸಂಗೀತ ಪಾಠ ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.[೧೨] ನೀಲಕಂಠಬುವಾ ಮಿರಜ್‌ಕರ, ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಮನ್ಸೂರ, ಬಸವರಾಜ ಮನಸೂರ, ಭೀಮಸೇನ ಜೋಷಿ, ಬಸವರಾಜರಾಜಗುರು, ಗಂಗೂಬಾಯಿ ಗುಳೇದಗುಡ್ಡ, ಪಂಚಾಕ್ಷರಿ ಗವಾಯಿ, ಗಾಡಗೋಳಿ ನೀಲಕಂಠ ಬುವಾ ಮುಂತಾದವರು ಇಲ್ಲಿ ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದರು. ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿಬಲ್ಲ ವಾಮನರಾವ್ ಮಾಸ್ತರರು ಅನೇಕ ಸಂಗೀತ ತಜ್ಞ ನಟರಿಗೆ ಆಶ್ರಯದಾತರಾಗಿ ತಮ್ಮ ವಿಶ್ವಗುಣಾದರ್ಶ ಕಂಪನಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದರು. ಸಂಗೀತದ ಬಲವು ಅಷ್ಟಾಗಿದ್ದುದರಿಂದಲೇ ಅವರು ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳಾದ ***ಮಹಾನಂದ, ಸಂಶಯಕಲ್ಲೋಳ, ವೀರ ಅಭಿಮನ್ಯು*** ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ಅಲ್ಲಿ ಅವರು ಮರಾಠಿ ನಾಟ್ಯಸಂಗೀತವನ್ನೇ ಬಳಸಿದರು. ಸಂಗೀತ ಕೇಳಲೆಂದೇ ವಿಶ್ವಗುಣಾದರ್ಶ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಜನರು ಹೋಗುತಿದ್ದರು.

ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಕೊಣ್ಣೂರ ಕಂಪನಿ ಹಿಂದೆ ಬಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಕರ್ನಾಟಕ ಗಂಧರ್ವರೆಂದೇ ಪ್ರಖ್ಯಾತರಾದ ಮುರಗೋಡ ಗಂಗಾಧರಪ್ಪ ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತ ಪಟುಗಳಾದ ತುಕಾರಾಮ ಬುವಾ ಅವರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿದ್ದರು.

---

೧೨. It is enlightining to know in this context what Bala Gaudharva had himself to say about his training under his principal mentor Bhaskarbuva Bukhale, while grooming his into the technicalities of classical music. He guided him to sing what was sweet and soulful and more important suited to the mood of the situation of the song no matter if it marked any deviation from the conventional style of classical singing - Mohan Nadakarani, ***Balagandhavva***, National Book Trust of India, Delhi, 1988, p.57.

ವೆಂಕೋಬರಾಯರ ಕಂಪನಿ ದೃಶ್ಯ ವೈಭವಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿದ್ದರೂ ರಂಗಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಶಿಸ್ತು ಬದ್ಧವಾದ ಸ್ಥಾನ ಕೊಟ್ಟಿತ್ತು. ಅವರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕಿ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದುದರಿಂದ "ಬಿದರಳ್ಳಿ ಪಂಚಯ್ಯನವರು ಕರ್ನಾಟಕಿ ಸಂಗೀತ ಕಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರು."[೧೮] ಮರಾಠಿ ರಂಗಸಂಗೀತದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಲು ಗುರುರಾವ ದೇಶಪಾಂಡೆ, ಪ್ರಭುಶಂಕರ ಗವಾಯಿ, ಅಬ್ದುಲ್ ಕರೀಂಖಾನರ ಶಿಷ್ಯ ವಾಸುದೇವರಾವ ಹನುಮಸಾಗರ, ಈಚಲಕರಂಜಿ ಕೃಷ್ಣ ಬುವಾ ಮುಂತಾದ ಸಂಗೀತ ತಜ್ಞರನ್ನು ಆಗಾಗ ಕರೆಸಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ನಟರಿಗೆ ಸಂಗೀತದ ತರಬೇತು ಕೊಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರ ಪ್ರಸಿದ್ಧ "ದಶಾವತಾರ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪಂಚಾಕ್ಷರಿ ಗವಾಯಿಗಳು ಸಂಗೀತ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಿದ್ದರು"[೧೯] ವಾಮನರಾವ್ ಮಾಸ್ತರರು ಅವರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲೇ ಹಲವಾರು ವರುಷ ದುಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದೆ ತಮ್ಮ ಕಂಪನಿಗೆ ಸಂಗೀತವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯ ಧಾರೆಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಅವರಿಗೆ ಸಂಗೀತದ ಮೊದಲಪಾಠ ದೊರೆತದ್ದು ಇವರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲೇ.

ಹಲಗೇರಿ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಪುದ್ದವೀರಚಾರ್ ಎಂಬುವವರು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪರಿಣತಿ ಪಡೆದ ಗವಾಯಿಗಳಾಗಿದ್ದರು[೨೦] ಅವರೇ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶನದ ಹೊಣೆಹೊತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಗಳೆಂದರೆ *ಬಿ.ಎ. , ಸ್ತ್ರೀ* ಹಾಗೂ ಉತ್ತರ ಬೂಪ. *ಬಿ.ಎ., ಸ್ತ್ರೀ* ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಜನಪದ ಲಾವಣಿ ಮಾದರಿಯ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಸಂಗೀತ ಸಂಯೋಜಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇನ್ನುಳಿದಂತೆ ಅವರವು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಂತಹ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲ.

ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧವಾದ ಅಭಿನಯವೇ ಪ್ರಧಾನ. ನಾಟಕ ಅನ್ನುವುದು ನಟನ ತನ್ಮಯತೆಯ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿ ಆಗಬೇಕೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರೂ ಅವರೂ ರಂಗಸಂಗೀತದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗದೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅವರೂ ಮರಾಠಿ ನಾಟ್ಯಸಂಗೀತದ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ನೇರ ಬಳಸಿದರು. ಅವರ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ ***ಶ್ರೀರಾಮ ಪಾದುಕಾ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ***ದ ಹಾಡುಗಳಂತೂ ಮರಾಠಿಯ ರಂಗಸಂಗೀತದ ಮಟ್ಟುಗಳಿಂದಲೇ ರೂಪಗೊಂಡಿದೆ. ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಕೊಟ್ಟ ವಾಮನರಾಯರ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹಾಡುಗಳ ಮಟ್ಟನ್ನೂ ಗರೂಡರು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ.

---

೧೮. ಬಾಬುರಾವ್ ದೇಸಾಯಿ : ***ರಾವಸಾಹೇಬ ಶಿವಮೂರ್ತಿ ಸ್ವಾಮಿ ಕಣಬರಗಿಮಠ***, ವೀರಶೈವ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಡಂಬಳ-ಗದಗ, ೧೯೮೯, ಪುಟ ೪೨.

೧೯. ಸದಾನಂದ ಕನವಳ್ಳಿ : ***ಶಿರಹಟ್ಟಿ ವೆಂಕೋಬರಾಯರು*** ; ಐ.ಬಿ.ಎಚ್. ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಪುಟ ೨೯.

೨೦. ಸಂದರ್ಶನ ಶ್ರೀ ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪ - ೨೧-೩-೯೬.

ಉದಾಹರಣೆ - *ಶ್ರೀರಾಮ ಪಾದುಕಾ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕದ* ಈ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ :

೧. " ಪಾರಿತೋಷಾ ನೀಡುವೇ ನಾ .... ಚಾಲ್-ಮರಾಠಿಯ 'ಪಾಂಡವಾ ಸಾಮ್ರಾಟ್ ಪದಲಾ "

೨. ಛಲವಾ ರಾಮನೊಳು ಬೇಡಿ ..... " ಚಾಲ್ ವಾಮನರಾಯರ

ಪಾರ್ವತಿ ಸತ್ವಪರೀಕ್ಷೆ ನಾಟಕದ " ಇವನೇ ಗಿರಿಜಾರಮಣೆ "

೩. "ಎನ್ನ ಬಿನ್ನಪವಾ ತಿಳುಹಿಸಿ .... ಚಾಲ್- ವಾಮನರಾಯರ *ಪಾರ್ವತಿ ಸತ್ವಪರೀಕ್ಷೆಯ* " ಆತ್ಮಲಿಂಗವಾ ದಹಿಸಿದೆ"

ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಅವರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಕೊಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಆ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ತೀವ್ರತೆಯಿಂದ ಹಾಡಿಮುಗಿಸಬೇಕಾದ್ದು ಅವಶ್ಯವೋ ಅಷ್ಟೇ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಸಂಗೀತ ಬಲ್ಲ ನಟರಿಗೆ ಕೊಟ್ಟರು 'ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿ'ಯನ್ನು ಮಾಡಲು ಅವರು ಬಿಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕವನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕೆ ಕಡಿವಾಣ ಹಾಕಿದವರು ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು.

ಗರೂಡರು ಸ್ವತಃ ಕರ್ನಾಟಕೀ ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ದ್ರುಪದ್ ಧುಮಾರ್ ಸಂಗೀತ (ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಶೈಲಿಯನ್ನು)ವನ್ನೂ ಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದರು. ಅವರಿಗೆ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ನುಡಿಸುವುದೂ ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಅವರ ಒಲವು ಕರ್ನಾಟಕೀ ಸಂಗೀತದ ಕಡೆಗೇ ಇದ್ದುದರಿಂದ, ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲಕರವಾದ ಗಮಕಯುಕ್ತವಾಗಿ ಹಾಡುವ ಶೈಲಿಯ ಕರ್ನಾಟಕೀ ಸಂಗೀತದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದರು. ಹಾಡು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದ ಮಟ್ಟು ಇದ್ದರೂ ಹಾಡಿನ ಸಂಧರ್ಭದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ, ಭಾವಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ನೀಡಿ ಹಾಡುವುದನ್ನು ಗರೂಡರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಪಾಲಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ, ಕರ್ನಾಟಕೀ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನಲ್ಲದೆ ಜನಪದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು.

ಗರೂಡರ ರಂಗಸಂಗೀತದ ಸುಧಾರಣೆಯನ್ನು ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಹಳೇ ಮೈಸೂರಿನ ಕಂಪನಿ ರಂಗಸಂಗೀತದ ಸುಧಾರಣೆಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ವರದಾಚಾರ್ಯರು ಸಂಗೀತ ಪರಿಣತರಾಗಿದ್ದರೂ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕೊಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವಂತಹ ರಂಗಸಂಗೀತವನ್ನು ಅವರು ಅನುಸರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವ ಕಂದ, ವೃತ್ತಗಳನ್ನೇ ಅವರು ಹೇರಳವಾಗಿ ಬಳಸಿದರು. ಅವರು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ *ಪ್ರಲ್ಹಾದ, ನಿರುಪಮ* ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂದವೃತ್ತಗಳು ಹೇರಳವಾಗಿವೆ. ಗರೂಡರು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆ ಅದು ಹಾಡೋ ಸಂಭಾಷಣೆಯೋ ಅನ್ನುವ ಅನುಮಾನ ಬರುವಂತೆ ಅವರ ಗಾಯಕಿ ಇತ್ತಂತೆ. ಅವರು ಗಮಕ ಶೈಲಿ ಗಾಯಕಿಯಲ್ಲಿ 'ಭಾವ ಗಮಕ,' 'ಶಬ್ದ ಗಮಕ ' ಎರಡೂ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. [೨೧]

---

೨೧. ಸಂದರ್ಶನ ಶ್ರೀ ಶ್ರೀಪಾದರಾವ್ ಗರೂಡ -೨೫-೮-೯೪.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ 'ರಂಗಸಂಗೀತ' ಮಧ್ಯಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳಾದ 'ಕಲಾವೈಭವ ನಾಟ್ಯಸಂಘ', ಗೋಕಾಕ ಕಂಪನಿ', 'ವಾಣಿವಿಲಾಸ ಕಂಪನಿ' ಇತ್ಯಾದಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಳೇ ಹೊಸ ತಲೆಮಾರಿನ ಸಂಗೀತ ತಜ್ಞ ನಟರ ಮಿಶ್ರಣವಿತ್ತು. ಆದಾಗಲೇ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತ ಇಲ್ಲಿ ಭದ್ರವಾಗಿ ನೆಲೆಯೂರಿತ್ತು. ಸಿನೆಮಾ ಸಂಗೀತ, ಸುಗಮ ಸಂಗೀತ, ಗ್ರಾಮಾಫೋನ್, ಆಕಾಶವಾಣಿ ಹೀಗೆ ಹಲವಾರು ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಂದ 'ರಂಗಸಂಗೀತ' ಪ್ರಭಾವಿತ ಆಗುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟ 'ರಂಗಸಂಗೀತ'ದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋದ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಇವರದು.

ಬಸವರಾಜ ಮನ್ಸೂರ, ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪ, ಗೋಕಾಕ ಬಸವಣ್ಣೆಪ್ಪ, ಸೋನುಬಾಯಿ ದೊಡ್ಡಮನಿ, ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಮನ್ಸೂರ ಮುಂತಾದವರು ರಂಗಸಂಗೀತದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋದರು. ಸಿದ್ಧರಾಮ ಜಂಬಲದಿನ್ನಿ, ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಮನಸೂರ, ರಾಜೀವ ಪುರಂಧರೆ ಮುಂತಾದವರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದರು. ಶಿವಶರಣರ ವಚನಗಳು ಇನ್ನಿತರ ಜನಪದ ಲಾವಣಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಹಾಡುಗಳು ಮಟ್ಟುಗಳು ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದವು. ಪಂಚಾಕ್ಷರಿ ಗವಾಯಿಗಳ ಕಂಪನಿಯವರು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಹೇಮರೆಡ್ಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮ ನಾಟಕದ 'ಪಕ್ಷಿ ಬಂದಿತು ಅಂಗಳದೊಳಗೆ ಹಾರಿಹೋಯಿತು ಆಕ್ಷಣದೊಳಗೆ' ಇತ್ಯಾದಿ ಹಾಡುಗಳು ಇನ್ನಿಲ್ಲದ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದವು. ನಾಟಕದ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಮನಸೂರರಂಥ ಗ್ವಾಲಿಯರ ಘರಾಣದ ಖ್ಯಾತ ಸಂಗೀತಗಾರರು ರಾಗ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಿದರು.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬಸವರಾಜ ಮನಸೂರರ ಹೆಸರು ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ. ವಾಮನರಾಯರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಪಳಗಿದ ಇವರು ಮಧ್ಯಕಾಲದ ಸಂಗೀತ ನಟರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದರು. ***ಉಷಾಸ್ವಯಂವರ*** ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇವರದು ಅನಿರುದ್ಧನ ಪಾತ್ರ. ಆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಕಾಣೆಸಳು ಹಾ ಕುಂಜಾನನೆ'.... ಹಾಗೂ 'ರಂಜಿಸಲೇ ರಜನಿ...' ಮುಂತಾದ ಹಾಡುಗಳು ನಲವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಇನ್ನಿಲ್ಲದ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿದ್ದವು. ಖ್ಯಾತ ಸಂಗಿತಗಾರರರಾದ ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಮನ್ಸೂರರು, ಬಸವರಾಜ ಮನ್ಸೂರರು ವಾಣೀ ವಿಲಾಸ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ***ವರಪ್ರಧಾನ, ಉಷಾಹರಣ*** (ಮೂಲ ಮರಾಠಿಯ ಪಾತಕಶಾಸ್ತ್ರಿ ರಚನೆ ಇದಕ್ಕೆ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ನಲವಡಿ ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.) ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ***ವರಪ್ರಧಾನ*** ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡಿದವರು ಇವರ ತಮ್ಮ ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಮನಸೂರರು. ಇವರು ನೀಲಕಂಠ ಬುವಾ ಮೀರಜಕರ ಅವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಗೌಡ ಮಲ್ಹಾರ, ಛಾಯಾನಟ, ಭೈರವ್, ಬಹಾರ್, ಗೌರಿ, ಬಿಭಾಸ್ ಮುಂತಾದ ಹೊಸರಾಗಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪರಿಚಯಿಸಿದ್ದನ್ನು ಬಸವರಾಜ ಮನಸೂರರು

ನೆನೆಯುತ್ತಾರೆ. 'ಅಲ್ಲದೇ *ಉಷಾಸ್ವಯಂವರ* ನಾಟಕದ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೊತ್ತ ಇವರು ಆ ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಮರಾಠಿ ನಾಟ್ಯ ಗೀತಗಳ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.' ೨೨

೧೯೪೦ ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆಗಲೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಮೆರುಗನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಹತ್ತಿತು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟರು ಆ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ನೆಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಜೀವನ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡುವುದು ದುಸ್ತರವಾಗಿತ್ತು. ಸಂಗೀತ ಪರಿಣಿತ ನಟರು ನಿಧಾನವಾಗಿ ರಂಗನಟನೆಯೊಂದಿಗೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಕಛೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿ ತಮ್ಮ ಆರ್ಥಿಕ ಭದ್ರತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಬರುಬರುತ್ತ ಸಂಗೀತಗಾರರು ನಟನೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದ ಸಂಗೀತಗಾರರಾಗಿಯೇ ತಮ್ಮನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಹತ್ತಿದರು.

ಸಂಗೀತಗಾರರು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರಾಗಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೇ ತ್ಯಜಿಸಹತ್ತಿದರು. ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪ ಅಂಥವರು ರಂಗಸಂಗೀತವನ್ನು ಅದರ ಶುದ್ಧರೂಪದಲ್ಲಿ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರವಾಹ ಪ್ರಾರಂಭವಾದಾಗ ರಂಗಸಂಗೀತ ಒಂದು ಉಪಾಂಗವಾಗಿ ಬೆಳೆದುದ್ದರ ಅಪಾಯದ ಅನುಭವ ಆಗಿನ ಕಂಪನಿಗಳಿಗಾಯಿತು. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ವಾಸ್ತವೇತರ ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅಲಂಕರಣವಾಗಿ (Embelishment) ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಸಮಂಜಸವಾಗಿತ್ತು. ಅದೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಬಂದಾಗ ಆ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವ, ಪೋಷಿಸುವ ಸಂಗೀತ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ***ಬಡತನದ ಭೂತ, ಪಠಾಣಪಾಶ, ಕುಂಕುಮ, ಕಟ್ಟಿಮುಟ್ಟಿ, ಸ್ಟೇಶನ್ ಮಾಸ್ತರ, ಸ್ತ್ರೀ, ಬಿ.ಎ.*** ಮುಂತಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲೇ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಂಡವು. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿಯ ಸಂಗೀತ ಮಾತ್ರ ಪೌರಾಣಿಕ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕದಂತೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಮರಾಠಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ***ಏಕಚಪ್ಯಾಲಾದ*** ಸಂಗೀತ ಮಾತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕವಾದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಅದರ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರಂತಹ ಸಂಗೀತ ತಜ್ಞ ನಟರು ಅದರಲ್ಲಿ ನಟಿಸುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಒಂದು ಕಾರಣವಿರಬಹುದು. ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿಯ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಗೀತ ಕೂಡಾ ಅಲ್ಲಿನ ನಾಟ್ಯಸಂಗೀತದ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹಾಗಾಗಲಿಲ್ಲ. ಹಳೆ ಮೈಸೂರಿನವರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ***ಸದಾರಮೆ*** ಎಂಬ ಜಾನಪದೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಬಹುಷಃ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಸಂಗೀತ ವಿವಿಧ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಮಟ್ಟುಗಳಿಂದ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿದೆ. ಕೇವಲ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ನೆಚ್ಚಿದ್ದರೆ ಆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಈಗಿರುವ ರಮ್ಯತೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

---

೨೨. ಶಾ.ಮಂ. ಕೃಷ್ಣಾರಾಯರು : *ಚಿಗುರು ನೆನಪು* ; ಬಸವರಾಜ ಮನ್ಸೂರರ ಆತ್ಮಕಥೆ, ವಿಶ್ವ ಭಾರತಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಗೋವಾ, ೧೯೮೩, ಪುಟ ೪೪, ೬೯.

ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲೇ ರಂಗಸಂಗೀತವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಗದುಗಿನ ಹುಯಿಲುಗೋಳ ನಾರಾಯಣರಾಯರು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ತಮ್ಮ ನಾಟಕ *ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಭ್ರಮ* ದಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಬಳಸಿದ್ದರು. ಇಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವಿದ್ದರೂ ಹಾಡಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೆ ಆಗುವಂತಿತ್ತು. ಗರೂಡರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕ ***ಸತ್ಯಸಂಕಲ್ಪ, ನಮ್ಮ ಭಾಗ್ಯೋದಯ***ಗಳಲ್ಲಿ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ನಾರಾಯಣರಂತೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕೂಡಾ ಅವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಆಡಬಹುದು. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥ ಸಂಗೀತ ಬಳಸಬಹುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಹುಯಿಲುನಾರಾಯಣರಾಯರ *ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಭ್ರಮ* ನಾಟಕ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನಾಡುವ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರಿಗೆ ಅದು ಮಾದರಿ ಆಗಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ವಿಷಾದದ ಸಂಗತಿ.

ಹುಯಿಲುಗೋಳ ನಾರಾಯಣರಾಯರು *ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಭ್ರಮ*ದಲ್ಲಿ ಚಹದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಹಾಡು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ರಾಗ ಜೋಡಿಸಿದ್ದಾರೆ - ಅದೇ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ :

ರಾಗ - ಕಾಂಬೋದಿ   ತಾಳ - ಝಂಪೆ

ಅಹುದಾದರಹುದೆನ್ನಿ ಅಲ್ಲವಾದರಲ್ಲವೆನ್ನಿ ಪೇಳುವರು
ಚಹ ಚುಡುವ ಭಕ್ಷಣವು ಗ್ರಹಸ್ಥನ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವು
ಚಹ ಕುಡಿಯೆ ಶಿಕ್ಷಣವು ಬಹುದಯ್ಯ ತತ್‌ಕ್ಷಣವು ॥ ೧ ॥ [೨೩]

ಚುರಮರಿಯವರ ***ಶಾಕುಂತಲ*** ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವಿರುವುದು ಅಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದ ವಿವಿಧ ಸಂಗೀತ ಮಟ್ಟುಗಳಿಂದ ಹಾಗೂ ಅಲ್ಲಿಯ ಹಾಡುಗಳು ಮೂಲಭಾವವನ್ನು ವಿಸ್ತಾರಮಾಡುತ್ತವೆ ಎಂದು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಒಮ್ಮೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ದಾರಿ ಉದ್ಯಮದ ಯಶಶಸ್ಸನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟ ಮೇಲೆ ನಮ್ಮ ಕಂಪನಿಯವರು ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಅದನ್ನೇ ಬಳಸುತ್ತ ಬಂದರು. ಬದಲಾವಣೆಯ ಜರೂರು ಅವರಿಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಸಂಗೀತದ ಏಕತಾನತೆಯಿಂದ ಯಾವುದು ಅದರ ಶಕ್ತಿ ಆಗಿತ್ತೋ ಮುಂದೆ ಅದೇ ಅದರ ದೌರ್ಬಲ್ಯವಾಯಿತು. ಮುಂದೆ ಶ್ರೀರಂಗ, ಶಿವರಾಮಕಾರಂತ, ಕೈಲಾಸಂರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರು ಟೀಕಿಸಿದ್ದು ಈ ಅತಿರೇಕವನ್ನೇ. ಅವರು ಈ ಅತಿರೇಕದ ವಿರುದ್ಧ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸ ಹೋಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ಜಡತೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದರು. ಆ ಚರ್ಚೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಸ್ತುತ.

ಈಗ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವ ಯಾವ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಗೀತ ಒಂದು ಸೃಜನ ಕ್ರಿಯೆಗಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ವಾಮನರಾವ, ಗರೂಡ, ಕಂದಗಲ್, ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಕಾರರಂಥ

---

೨೩. ಹುಯಿಲುಗೋಳ ನಾರಾಯಣರಾವ್, *ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಭ್ರಮ*, (ವಿವರ ದೊರೆತಿಲ್ಲ) ಪುಟ ೩೦

ಪದ್ಯರಚನಕಾರರೂ ಈಗ ಇಲ್ಲ. ನೇರೆ ಸಿನೆಮಾ ಹಾಡಿನ ಚಾಲುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವ, ಅಷ್ಟೇ ಏಕೆ ನೇರ ಸಿನಿಮಾ ಹಾಡು ಹಾಡುವ ರೂಢಿಕೂಡಾ ಈಗ ಪ್ರಚಲಿತದಲ್ಲಿದೆ. ಇದು ರಂಗ ಸಂಗೀತದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅವನತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಮರಾಠಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ ನಾಟ್ಯಸಂಗೀತದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯಷ್ಟು ಜನರು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ರಂಗಸಂಗೀತವನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಸುಭದ್ರಮ್ಮ ಮನಸೂರ, ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪ, ಯೋಗಾ ನರಸಿಂಹಮೂರ್ತಿ, ಗಿರಡಿ ಗಂಗಯ್ಯ, ಕರಿಬಸಯ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಗಾಯಕರು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈಗಿನ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದವರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ರಂಗಸಂಗೀತದ ಹೊರ ಆಕಾರ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಒಳ ಸತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಸಂಗೀತವನ್ನು ಯಾವರೀತಿ ಸಂಯೋಜಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಗವಾಯಿ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದ. ಸಂಗೀತ ತಜ್ಞನಾದ ಆತನೇ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಂಗೀತ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ. ಅಲ್ಲದೇ ನಟರಿಗೆ ಸಂಗೀತ ಪಾಠ ಹೇಳಿಕೊಡುವುದು ಆತನ ಮುಖ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯ. ಕಂಪನಿಯ ಮಾಲೀಕರು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯುಳ್ಳವರಿಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ನೀಲಕಂಠ ಬುವಾ, ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಮನ್ಸೂರ, ಸಿದ್ಧರಾಮ ಜಂಬಲದಿನ್ನಿ, ರಾಜೀವ ಪುರಂಧರೆ ಮುಂತಾದವರು ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆಗ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಹಾಡು ಕಲಿಯುತ್ತಿದ್ದರು. ನಟರಿಗೆ ಸಂಗೀತದ ಜ್ಞಾನ ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತಿತ್ತು.

ನಾಟಕಕಾರನೇ ತನ್ನ ನಾಟಕದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಹಾಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಆತ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಜೊತೆ ಸಮಾಲೋಚಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಆ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕ ತನಗೆ ಗೊತ್ತಿದ್ದ ಘರಾಣದ ಒಂದು ಚೀಜನ್ನೋ ಅಥವಾ ಆ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವಂತಹ ಮರಾಠಿಯ ರಂಗಗೀತೆಗಳ ಮಟ್ಟನ್ನೋ ಅಥವಾ ಇನ್ನಿತರ ಮೂಲದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನೋ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ. ನಾಟಕಕಾರ ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಪದ್ಯರಚಿಸಬೇಕು. ಸಂಗೀತ ಜ್ಞಾನವಿದ್ದ ನಾಟಕಕಾರನಿದ್ದರೆ ಆತನೇ ಚಾಲು, ಧಾಟಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ ಪದ್ಯ ರಚಿಸಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಹಾಕುವಾಗ ಆತ ಲಕ್ಷ್ಯ ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಯಾವ ಯಾವ ರಾಗಗಳನ್ನು ಯಾವ ಯಾವ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದರ ಕಡೆಗೆ. ಅಂದರೆ ಆಗ ಸುಮಾರಾಗಿ ನಾಟಕ ರಾತ್ರಿ ಹತ್ತು ಘಂಟೆಗೆ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮೂರು ಮೂರು ತಾಸಿಗೆ ಒಂದು ಪ್ರಹರ ಎಂದು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಆಯಾ ಪ್ರಹರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ರಾಗಗಳ ಆಧಾರದ ಚೀಜುಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಆ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದ. ಅಥವಾ ಅದೇ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವ ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದ ರಂಗಗೀತೆ ಇದ್ದರೆ ಅದನ್ನೇ ಚಾಲ್ ಅಗಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ. ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ಹಾಗೂ ಔತ್ತರೇಯ ಪದ್ಧತಿಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇಂತಿಂಥ ರಾಗಗಳನ್ನು ಇಂತಿಂಥ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಹಾಡಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಗಾರರು ಕಟ್ಟು

ನಿಟ್ಟಾಗಿ ಈ ನಿಯಮವನ್ನು ಪಾಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ನಿಯಮವನ್ನು ಪಾಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ನಿಯಮವನ್ನು ಸಂಗೀತ ಸಂಯೋಜಕರು ಅನುಸರಿಸಿದರು. ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಾಗಿ, ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ನಿಯಮವನ್ನು ಸಡಿಲಿಸಿದ್ದೂ ಉಂಟು. ಯಮನ್, ಭೀಂಪಲಾಸ, ಭಾಗ್ಯಶ್ರೀ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳು ಮೊದಲನೇ ಪ್ರಹರ ಅಂದರೆ ರಾತ್ರಿ ಹತ್ತುಗಂಟೆಯಿಂದ ಸುಮಾರು ಒಂದು ಗಂಟೆಯ ವರೆಗೆ ಬಂದರೆ ಮುಂದೆ ಮಾಲಕಂಸದಂತಹ ರಾಗಗಳು ನಂತರದ ಪ್ರಹರಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತವೆ. ತೋಡಿ, ಭೈರವಿ ಇತ್ಯಾದಿ ರಾಗಗಳು ಬೆಳಗಿನ ರಾಗಗಳು ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ರಾಗಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಮಿಶ್ರರಾಗಗಳನ್ನು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸೇರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾಟಕದ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಾಲ ಸಂಗೀತಗಾರರಿಗೆ ಅಷ್ಟು ಮುಖ್ಯ ವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೇ ಇದೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಕಾಲೈಕ್ಯ ಅಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಏನಿದ್ದರೂ ನಾಟಕಗಳು ಪೌರಾಣಿಕವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ನಾಟಕೀಯ ಸಮಯ ಕಾಲಾತೀತವಾಗಿತ್ತು ಅಥವಾ ನಮ್ಮ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಕಾಲದ ತರ್ಕ ಅಷ್ಟು ಕಾಡಲಿಲ್ಲ.

ಹೀಗೆ ರಾಗ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಿದ ಮೇಲೆ ಹಾಡುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಆಯಿತು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಸೂರು ಹಚ್ಚಿ ವಿಲಂಬಿತದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ ಸ್ವರವಿಸ್ತಾರ ಮಾಡಿ ಹಾಡುವ ರೂಢಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಅವರು ಒಂದು ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಸಮಯ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದರು, ಪ್ರದರ್ಶನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸನ್ನಿವೇಶದ ತೀವ್ರ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಕಡಿಮೆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಆ ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದರಲ್ಲೇ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ನಟ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಕೈಮೀರಿ ಕಾಲಹರಣವಾಗಿ ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿಯೂ ಆಗುತ್ತಿದ್ದುದುಂಟು. ಒಂದೇ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಸಂಗೀತ ತಜ್ಞರಾದ ನಟರಿದ್ದರೆ ಜುಗಲಬಂದಿ (ಪೈಪೋಟಿ) ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಮೊದ ಮೊದಲು ಸಂಗೀತಗಾರ ಚೀಜುಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಹಾಡು ಯಾವ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಚಾಲಿನಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕೆಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಅದಕ್ಕೆ ನಾಟಕಕಾರ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಬರುಬರುತ್ತಾ ಮುಂದೆ ನಾಟಕಕಾರ ಪದ್ಯ ಬರೆದಿರುತ್ತಿದ್ದ, ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕ ರಾಗಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ. ಮೊದಲನೇ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ ಹೆಚ್ಚು ಶ್ರಮಪಡುತ್ತಿದ್ದರೆ ಎರಡನೆ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕ ಹೆಚ್ಚು ಶ್ರಮ ಪಡಬೇಕಾಯಿತು. ವಾಮನರಾಯರು *ಪಾರ್ವತೀಸತ್ವಪರೀಕ್ಷಾ* ನಾಟಕ ಬರೆದಾಗ ಅದಾಗಲೇ ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದ ಹಾಡುಗಳ ಚಾಲುಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಆಚಾಲಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಪದಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದು ಇವರಿಗೆ ಸಮಸ್ಯೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ ವಾಣೀವಿಲಾಸಕಂಪನಿಯವರು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಂದಗಲ್‌ರ *ವರಪ್ರದಾನ* ನಾಟಕ ಆಗಲೇ ರಚನೆ ಆಗಿದ್ದು ಪದಗಳೂ ರಚಿಸಿ ಆಗಿದ್ದವು. ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಿದ ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಮನ್ಸೂರರು ವಿಶೇಷ ಶ್ರಮ ವಹಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಹಾಗೆಯೇ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಲೂ ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿತ್ತು.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತದ 'ವಾದನ'ದ ಬಗ್ಗೆ ಹಾಗೂ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ವಾದ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದೆರಡು ಮಾತು : ಬಹಳ ಕಾಲದವರೆಗೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ 'ರಂಗಸಂಗೀತ' ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವೇ ಆಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಶಿಷ್ಟ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ವಾದ್ಯಗಳೇ ಬಳಕೆ ಆದವು. ಶ್ರುತಿಗಾಗಿ ಮೊದಮೊದಲು 'ಸೋಟಾ'ಎಂಬ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಮುಂದೆ ತಂಬೂರಿ, ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂಗಳ ಬಳಕೆ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಸಾಮನ್ಯನಾಗಿ ಹಾಡಿಗಾಗಿ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಸಾಥ್ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿತ್ತು. ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತಕ್ಕಾಗಿ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಮಾಸ್ತರನಿಗೆ ಬಹಳ ಬೆಲೆಯಿತ್ತು. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ವಾದಕನಿದ್ದರೆ ಆ ಕಂಪನಿಗೆ ಒಂದು ರೀತಿ ಗೌರವವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಆತನೇ ನಟರಿಗೆ ಸಂಗೀತದ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಂಗೀತ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನೂ ಆತ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಲೆಗ್ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಬಳಕೆ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ತಬಲಾ, ಸಾರಂಗಿಗಳನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕ್ಲಾರಿಯೊನೆಟ್, ಆರ್ಗನ್, ಕೊಳಲು ಕೂಡಾ ಬಳಕೆ ಆಗಿವೆ. ಚಲನಚಿತ್ರ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರವೇಶದೊಂದಿಗೆ ಎಲೆಕ್ಟ್ರಿಕ್ ಗಿಟಾರ, ಕ್ಯಾಶಿಯೋ ಕೂಡಾ ಬಳಕೆ ಆಗುತ್ತಿದೆ. ಜನಪದ ವಾದ್ಯಗಳು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಬಳಕೆ ಆಗಲಿಲ್ಲ.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ರಂಗಸಂಗೀತ ಮೊದಮೊದಲು ಕರ್ನಾಟಕೀ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವಿದ್ದು ಮುಂದೆ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತವೇ ಇಲ್ಲಿಯ ನಾಟ್ಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾಗಿ ನಿಂತಿದೆ. ಆಗಾಗ ದೇಸಿ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. **ರಾಮಾಯಣ**ದಂತಹ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಂಜನೇಯನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ರಂಗಸಂಗೀತಕ್ಕಾಗಿ ಅನೇಕ ಗವಾಯಿಗಳು ಸಂಗೀತ ತಜ್ಞ ನಟರು ದುಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಪಟ್ಟಿದೊಡ್ಡದು. ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೂ ಸಂಗೀತದ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಹಚ್ಚಿದ್ದು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ 'ನಾಟ್ಯ ಸಂಗೀತ'. ಚಲನಚಿತ್ರದ ಸಂಗೀತ ಕೂಡಾ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಡಲಲ್ಲೇ ಹುಟ್ಟಿದೆ. ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಮನ್ಸೂರ, ಬಸವರಾಜ ರಾಜಗುರು, ಪಂಚಾಕ್ಷರಿಗವಾಯಿಗಳಂತಹ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದ ಸಂಗೀತಗಾರರನ್ನೂ ಈ ನಾಡಿಗೆ ನೀಡಿದೆ. ಇವರೆಲ್ಲಾ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಸಂಗೀತದ ಗರಡಿಯಲ್ಲಿ ಪಳಗಿದವರು. ನಾಟ್ಯ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಭಾವ ಇಲ್ಲಿಯ ಬಯಲಾಟಗಳ ಮೇಲೂ ಆಗಿದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು 'ನಾಟ್ಯಸಂಗೀತ'ವನ್ನಾಗಿಸಿ ಜೀವಂತವಾಗಿಟ್ಟ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕು.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಸಂಗೀತದ ಕೆಲ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು :

೧. ಚುರಮರಿಯವರ ***ಶಾಕುಂತಲ*** ನಾಟಕದ ಎಷ್ಟೋ ಹಾಡುಗಳು ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದು ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮರಳಿ ಬಂದವು. ಈ ವಿಷಯದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಈಗಾಗಲೇ ಬಂದಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದೆರಡು ಕುತೂಹಲಕರ ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡಬಹುದು.

ಚುರಮರಿಯವರ - ಬೆದರ ಬ್ಯಾಡೆ ಮದಿರಲೋಚನ ।ನಾ

ಬಳಿಯಲಿರಲು ।।ಪಲ್ಲ।। (ಅಂಕ ೩)

ಈ ಪದ್ಯದ ಮೂಲ ಒಂದು ಜಾವಳಿ. ಅದು ಇಂತಿದೆ :

ಬೆದರಬ್ಯಾಡೋ ಮದನ ಸುಂದರಾ।..........

ಪ್ರಸ್ತುತ ಪದ್ಯದ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಕಿರ್ಲೊಸ್ಕರ ತಮ್ಮ *ಸೌಭದ್ರ* ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ.

ಇದೇ ನಾಟಕದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪದ

"ಪಾಂಡು ನೃಪತಿ ಜನಕ ಜಯಾ ...." ಈ ಹಾಡಿಗೆ *ಪಾರಿಜಾತದ*" ಕ್ಷೀರ ಸಾಗರ ನಮ್ಮ ತವರಮನಿ......" ಹಾಡಿನ ಮಟ್ಟನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಎರಡೂ ಹಾಡುಗಳ ಧಾಟಿ ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬಂದಿವೆ.

೨. ಚುರಮರಿಯವರ ಇದೇ ನಾಟಕದ ಇನ್ನೊಂದು ಪದ -"ಬಣ್ಣಿಸಲ್ಕಾಂಗಿನ್ನು ।।ನುಡಿಯಲಿ ಲಾವಣ್ಯ ಖಣಿಯನ್ನು ।।ಪಲ್ಲ।।.." ಇದೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಜಾವಳಿ....." ಮನಸು ಬಾರದು ಮಂಚಾ।।........" ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರರು ಚುರಮರಿಯವರ ಹಾಡಿನ ಅನುವಾದವನ್ನು ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ:

"ಕಾಯ ಪರಮ ರಮಣೀಯ ಸಖೀ ಚೇ ರೂಪಕಥೂ ...."[೨೪]

೩. ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮರಾಠಿ ಚಾಲಗಳ ಬಳಕೆಗೆ ಕೆಲ ಉದಾಹರಣೆಗಳು :

ಕನ್ನಡ ನಾಟ್ಯಗೀತೆಗಳು	**ಆಮದಾದ ಮರಾಠಿ ನಾಟ್ಯ ಗೀತೆಗಳ ಧಾಟಿ**
ಅ. ರನ್ನದಾ ಮೂರ್ತಿಯೋ।।ಕಾಂತೆಯೋ ......"	ಚಂದ್ರಿಕಾ ಹಿ ಜಣೊ..........
(ನಾಟಕ - *ಪಾರ್ವತೀ ಸತ್ವಪರೀಕ್ಷೆ*	
ರಚನೆ - ವಾಮನರಾವ್ ಮಾಸ್ತರ)	
ಆ. ಗುಣವೆ ಮಹಾತೇಜಾಲಾಲಿಸೋ ನೃಪಾಲ......."	ಭಾಸ ಮಲಾ ಝಾಲಾ.............
(ನಾಟಕ -*ಸಂಗೀತ ಗುಣಶೋಧನ*	
ರಚನೆ - ಅಚ್ಯುತರಾವ ಹುಯಿಲಗೋಳ)	
ಇ. "ನಿಂತಿಹ ವನಮಾಲಿ । ಮನದ ಗೇಹದಲಿ........."	ಏಕಲಾ ನಯನಾಲಾ ....

---

೨೪. ಚುರಮರಿ *ಶಾಕುಂತಲವನ್ನು* ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಶ್ರೀ ಪ್ರಹ್ಲಾದ ಮುದಗಲ್ ಅವರು ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ, ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಗೀತದ ಬಗ್ಗೆ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ *ಶಾಕುಂತಲದ* ಬಗ್ಗೆ ಉಪಯುಕ್ತ ಲೇಖನ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ನೋಡಿ *ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕವು* (ಸಂ) ಡಾ. ಪ್ರಹ್ಲಾದ ಮುದಗಲ್, ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗ ಮುಂಬಯಿ ವಿಶ್ವ ವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮುಂಬಯಿ, ೧೯೯೫.

(ನಾಟಕ-*ಚವತಿಯ ಚಂದ್ರ*

ರಚನೆ - ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು)

ಈ. ನಿಜದೇವತಾ ಆ ನಾರೀ ...." ಭಕ್ತಿ ಭಾವ ಹಾದ್ಯ........

(ನಾಟಕ -*ಪ್ರಪಂಚ ಪರೀಕ್ಷ*

ರಚನೆ - ಶ್ರೀನಲವಡಿ ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರೀ)

ಉ. ಚಾರುವದನ ಶಶಿ ಸುಮಸುಮನೋಹರ......." ಚಾರುಚರಣ...........

(ನಾಟಕ - *ಪ್ರಪಂಚ ಪರೀಕ್ಷೆ*

ರಚನೆ - ನಲವಡಿ ಶ್ರೀಕಂಠ ಶಾಸ್ತ್ರಿ)

ಊ. "ಪೋಪೆನಾನೂ ಜನನಿಯಾಲಿಸೇವಿಪಿನಕೀಗಾ........" ಪಾಹೆತೂತೆ ಹೃದಯಿ.............

(ಗರೂಡರ *ಶ್ರೀರಾಮ ಪಾದುಕಾಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ*)

ಋ. ನೀನೆ ಶ್ರೀ ಶೈಲವಾಸಿಯೋ ...." ಬಾಳಕಾಝೋಪ ಯೇಯಿನಾ

(ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿ ನಲವಡಿಯವರ - *ಹೇಮರಡ್ಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮ)*

ೠ. "ವಿಚಾರ ನಾನಾ।ವಿಧದಿ ರಚಿಸಿದ ತೆರತೆರನಾಗಿ

ಆಡಿದ ವಚನ।।ಪಲ್ಲ।।..........." ವಸಂತ ಆಲಾ.............

(ಶ್ರೀ ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿ ನಲವಡಿಯವರ *ಸೋಹಂ* ನಾಟಕ)

ಎ. "ಹೇ ಮಾತೇ ನಾ ಶರಣಾಗತಾ............" ದೆ ಹಾತಾ ಶರಣಾಗತಾ.........

(ಅಚ್ಯುತರಾವ್ ಹುಯಿಲಗೋಳರ - *ಸಂಗೀತ ಗುಣಶೋಧನ*)

ಏ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿವಿಧ ಭಾವ ರಸ ಭರಿತ ಹಾಡುಗಳ ಕೆಲ ಉದಾಹರಣೆಗಳು :

ಶೃಂಗಾರ

* ರಾಧೆಯನೆಂತ ಸುರವೈರಿ ಮದನ ಮೋಹನಾ.....

ನೀ ಧೈರ್ಯದಿ ಆಲಂಗಿಸು ಎನ್ನ ನೀಕ್ಷಣಾ........

(ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ *ವಿಷಮ ವಿವಾಹ* ನಾಟಕ)

* ಪಿಡಿದೆ ನಾನ್ಯೆದಯಾ ಪೂರ್ಣ। ಬಾಲೆತರವ ಕುಲವರ್ಧನ ಕಾರಣ।।.....

(ಕಂದಗಲ್ಲರ *ಚಿತ್ರಾಂಗದಾ* ನಾಟಕ)

* ಕರವ ಪಿಡಿದೆ ಶುಭಾಂಗಿ। ಸ್ಮರಿಸಿ ರಮೇಶನ ।...........

(ವಾಮನರಾಯರ *ಸಂದೇಹ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ* ನಾಟಕ)

* ಮಧುಕರ ಸುರಾಂಗನೀ । ಸುಮಬಾಣನರಗಿಣಿ ....

(ಐರಣಿ ಕೋಲಶಾಂತಪ್ಪನವರ *ಬಿ.ಎ.* ನಾಟಕ)

* ನೋಡೆ ರಮಣಿ ರಜನೀ ವಿಲಾಸ।ಕೂಡಿಮೋದಿಸುವ ಕುಮುದಾಕರ ತಾ ।।ಪ।।........

(ಶ್ರೀ ನಲವಡಿ ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ *ಪ್ರಪಂಚಪರೀಕ್ಷೆ* ನಾಟಕ)

* ಸಾನಂದದೀಗ ಪೊಂದುವೆ ಮುದಬೇಗ।ರತಿಸುಖದ ಯೋಗ ಶೃಂಗಾರವೀಗ।।.........

(ಜಿ.ಎಸ್. ಇನಾಂಮದಾರರ *ಕಡ್ಲಿಮಟ್ಟಿ ಸ್ಟೇಶನ್* ಮಾಸ್ತರ)

ವೀರ

* ಕರೆಯಲಿ ಕಲಿವಿಜಯಾ ।............

(ಶ್ರೀ ನಲವಡಿ ಶ್ರೀಕಂಠ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ *ಭಕ್ತ ಸುದನ್ವ*)

* ತಾ ಕುಣಿವ ಕಾಳಿ। ದೈತ್ಯರುಂಡ ಮಾಲಿ ।............

(ಕಂದಗಲ್‌ರ *ರಕ್ತ ರಾತ್ರಿ* ನಾಟಕ)

*ಶಿರವ ಛೇದಿಪೆ । ಘೋರ ದುರಾತ್ಮ ।। ....

(ವಾಮನರಾಯರ *ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಯುದ್ಧ* ನಾಟಕ)

ಕರುಣ

* ಬಿಡಲಾರೆನು ನಾತನಯಾ। ಹೇವಿನಯಾ।................

(ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ *ಶ್ರೀರಾಮ ಪಾದುಕಾಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ*)

* ಶೂನ್ಯವಿದೇ ಇದೇ ಜಗದೀಶಾ।। ಘನ ಬಡತನದಲಿ।..............

(ಕಂದಗಲ್‌ರ *ಬಡತನದ ಭೂತ*)

* ಅಗಲಿದೆಯಾ ಪ್ರಿಯತಮೇ।...............

(ಶ್ರೀಕಂಠ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ನಲವಡಿಯವರ *ಪ್ರಪಂಚ ಪರೀಕ್ಷೆ*)

* ತೊರೆ ಬೇಗ ನೀನೂ। ನರ ಕುಮಾರನನ್ನೂ ।................

(ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ *ವಿಷಮವಿವಾಹ*)

ಹಾಸ್ಯ

* ಬಿಡು ಬಡಿವಾರ। ಒಣ ಕಾರಭಾರ। ಬಹುಶೂರ ನಡೆ ಬೇಗನೇ ಜೋಕುಮಾರ ।।ಪ।।......

(ನಲವಡಿ ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ *ಸೋಹಂ* ನಾಟಕ)

* ಇಲ್ಲಿರುವ ತೊಲೆ ಜಂತೆ ಕಂಬ ನಾಗೋಸು ನೆಲವಲ್ಲ ಸದ್ವಸ್ತುಗಳ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ।। ....

(ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ *ವಿಷಮವಿವಾಹ* ನಾಟಕ)

* ಮನೆಯವಳ ಬಿಡುತಲಿ ಮನದೊಳು

ಅನುದಿನದಿ ಪರ ಸತಿಯ ಭಜಿಸಲು । ....

(ಕಂದಗಲ್ಲರ *ಚಿತ್ರಾಂಗದಾ* ನಾಟಕ)

* ಅಹುದಾದರಹುದೆನ್ನಿ ಅಲ್ಲವಾದರಲ್ಲವೆನ್ನಿ ।

ಚಹದ ಗುಣಗಳಿವನ್ನು ಬಹುಪರಿಯ ಪೇಳುವರು ।।ಪ।।

(ಹುಯಿಲಗೋಳ ನಾರಾಯಣರಾಯರ *ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಭ್ರಮ* ನಾಟಕ)

* ಅರಿಯದೇ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಬಂದೆಯೋ ಭೂಪ । ನರಿಯಂತೆ ಹಲ್ಲನು ಕಿರಿದಿಯೋ ಭೂಪ । ....

(ಐರಣಿ ಕೋಲ ಶಾಂತಪ್ಪನವರ *ಉತ್ತರ ಭೂಪ* ನಾಟಕ)

೫. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳಿಗೂ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವ ಕ್ರಮವೂ ಇತ್ತು. ಕೆಲ ಉದಾಹರಣೆಗಳು :

ಮೂದಲಿಕೆ :

ಥೂ ವಚನ ಹೀನಾಖಿಲಾ ಅವನಿಪಾಲದುರುಳಾ।।.......

(ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ *ಶ್ರೀರಾಮ ಪಾದುಕಾ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ* ನಾಟಕ)

ಅಭಿಮಾನ

ಅಮರ ಪುರದೋಳಿಂಥನೇಕ । ಕಾಮಿನಿಯರು ರತಿಸಮಾನ

ನಂದನದೊಳು ಶೋಭಿಸುವರು । ಬ್ರಹ್ಮನಂದನಾ ।।ಪಲ್ಲ।। ....

(ವಾಮನರಾಯರ *ಪಾರ್ವತಿ ಸತ್ವ ಪರೀಕ್ಷೆ*)

ಹುಸಿಕೋಪ

ಒಲ್ಲೆ ನಾನೊಲ್ಲೆ ಜೊತೆಗಿರಲೊಲ್ಲೆ । ಬಲ್ಲೆ ಏನುಂಟು ನಿಮ್ಮ ಮನದಲ್ಲೆ । ....

(ಎಚ್. ಟಿ. ಮಹಾಂತೇಶ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ *ಮಾನಪತಿ*)

ಖುಷಿ

ಆಗುವೆ ನಾಗುವೆ ರಾಗರಂಜನಿ ವಿಲಾಸಿನಿ ।

ವನವಧುವಿನ ಶೋಭೆ । ಬರಲು ವಸಂತಾ।। ....

(ಕಂದಗಲ್‌ರ *ಚಿಂತ್ರಾಂಗದಾ*)

ಮೆಚ್ಚುಗೆ

ಭಗಿನಿ ಶರಧಾರಿ ದೇಶೋದ್ಧಾರಿ । ವೀರ ಕೈವಾರಿ ಪೌರುಷೋದರೀ ।।ಪ।। ....

(ನಲವಡಿ ಶ್ರೀಕಂಠ ಶಾಸ್ತ್ರಿ *ಭಕ್ತ ಸುಧನ್ವ*)

ಸಂಶಯ

ಕಾಣೆ ಜಗದಿ ಎನಗಾರ ಹಿತವರ । ಏನು ತಿಳಿಯದೆ ಮಂದಮತಿಯಾದೆ ....

(ವಾಮನರಾಯರ *ಸಂದೇಹ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ*)

ಹತಾಶೆ

ಸಿಗನು ಸಿಗನು ಸುಗುಣವಂತ । ಜಗದೊಳೆನೆಗೆ ಹಾ । ....

(ಸದಾಶಿವರಾವ್ ಗರೂಡರ *ವಿಷಮವಿವಾಹ*)

ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ

ನಾನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡೆ । ಸಂಸಾರವಿನಾಶಾ ।। ಇನ್ನೇನು ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾ ಮಾಡಲಾವ ಆಶಾ ।। ....

(ಸದಾಶಿವರಾವ್ ಗರೂಡರ *ಸತ್ಯಸಂಕಲ್ಪ*)

ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿವೆ.

೬. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಪೌರಾಣಿಕ ದೇವಾನು ದೇವತೆಗಳ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತಾ ಭಕ್ತಿ ಭಾವವನ್ನು ಜನರಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿಸುವುದೇ ಅವರ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರಬಹುದು. ಹೀಗಾಗಿ ಅನೇಕ ಭಕ್ತಿರಸ ಹೊರ ಹೊಮ್ಮಿಸುವ ಹಾಡುಗಳು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ಕೊಂಡಿವೆ. ***ಭಕ್ತ ಸುಧನ್ವ, ಭಕ್ತ ಕಬೀರ, ಭಕ್ತ ಕುಂಬಾರ, ಮಹಾನಂದಾ*** ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳು ಹಾಗೂ ***ಹೇಮರಡ್ಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮ, ಕಲಬುರ್ಗಿ ಶರಣಬಸವೇಶ್ವರ, ಬಸವೇಶ್ವರ*** ಮುಂತಾದ ಸಿದ್ಧ ಪುರುಷರ ನಾಟಕಗಳೂ ಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾರುವುದಕ್ಕಾಗಿ ರಚನೆಗೊಂಡಿವೆ. ಭಕ್ತಿಭಾವದ ಕೆಲ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು :

* ದಯದಿ ನೋಡಿ। ಜಯತುದೇವಾ

ಭಯನೀಹರ ಪಾಹಿ ಸದಾ ।।ಪ।। ....

(ಚಿಕ್ಕೋಡಿ ಶಿವಲಿಂಗ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ *ವೀರ ರಾಣಿ ಕಿತ್ತೂರ ಚೆನ್ನಮ್ಮ*)

* ಕೈಲಾಸವಾಸ ಗೌರೀ ನಿವಾಸ । ಜ್ವಲನಯನ ರುಂಡಮಾಲಾ ।। ....

(ವಾಮನರಾಯರ *ಪಾರ್ವತೀ ಸತ್ವಪರೀಕ್ಷೆ*)

* ಹೇ ಭವಹಾರಿ । ಮದನಾರಿ । ಚಂದ್ರಧಾರಿ । ದೇವ ಶೈಲ ಸಂಚಾರಿ । …………

(ನಲವಡಿ ಶ್ರೀಕಂಠ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ *ಹೇಮರಡ್ಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮ*)

* ರಂಜನಿಬಾರೆ । ಮಾಯಾ ಭಂಜನೀ ಬಾರೆ ।।ಪಲ್ಲ।।

(ಕಂದಗಲ್‌ರ *ರಕ್ತರಾತ್ರಿ*)

* ಧ್ಯಾನವ ಮಾಡುವೆ । ಅನನ್ನ ಗೋಪಿಯ ।। ಪ್ರಾಣಪದಕ । ಬಾಲ ಗೋಪಾಲನಾ ।।ಪಲ್ಲ।। …………

(ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ *ಚವತಿಯ ಚಂದ್ರ*)

* ನತಜನಭವ ಭಯ ಹರಣಾ । ಮಹಿಮೆ ವಿಶಾಲಾ ।। ಕೃಷ್ಣ

ಕಾಣೋ ನಿರಂಜನ ದೀನ ಹೃದಯ ಮಣಿ ಕಿರಣಾ । …………….

(ಕಂದಗಲ್‌ರ *ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ*)

* ಈಶಾ ಕರುಣಿಸೋ । ಜಗದೀಶಾ ಕರುಣಿಸೊ । ……………

(ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ *ಯಚ್ಚಮನಾಯಕ*)

* ಕಾಯೋ ಸದಾ ರಘು ದೂತಾ । ಮಾಯಾತೀತ ಖ್ಯಾತ ।। ………….

(ಡಿ.ಎಂ. ಇನಾಮದಾರರ *ಪಠಾಣೀ ಪಾಶ*)

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ದೇವತಾ ಸ್ತುತಿ, ಭಕ್ತಿಗೀತೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವ ರೂಢಿ ಇತ್ತು.

೭. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣಾಟ, ದೊಡ್ಡಾಟ, ಲಾವಣಿ, ಸೋಬಾನದ ಹಾಡುಗಳು ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಜನಪದ ಸಂಗೀತದ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಗೀತವಂತೂ ಜನಪದ ಸಂಗೀತವೇ ಆಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಜನಪದ ಸಂಗೀತ ಸೇರಿಸುವ ರೂಢಿ ಇತ್ತು. ಕೆಲ ಉದಾಹರಣೆಗಲು ಈ ಕೆಳಗಿನಂತಿವೆ :

* ಮೇದಿನಿ ಸುಲಿಲಾಕ ಸಾಧು ವೇಷ ಹಾಕಿ । ಸೋದ್ಯಾರು

ಹೊಂಟಾರೋ ತಯ್ಯಾರಾಗಿ । ಮೊದದಿಂದಲಿ ಕವನ

ಹೇಳತನಿ । ಕುಂತ ಕೇಳರಿ ನೀವು ಹಿರಿಯರಾ ।। ……………

(ಜಿ.ಎಸ್. ಇನಾಮದಾರರ *ಕಡ್ಲಿಮಟ್ಟಿ ಸ್ಟೇಶನ್ ಮಾಸ್ತರ*)

* ಪ್ಯಾಟಿಯ ಊರಚಂದ । ಇಸ್ತಾರ ಪಸಂದ

ಕಾಣವು ಸಂದು ಗೊಂದು ।।ಪ।।

ಇಲ್ಲಿಯ ಹುಡುಗರು । ಅಗ್ಯಾರ ಪರಂಗೇರು

(ಐರಣಿ ಕೋಲ ಶಾಂತಪ್ಪ. ಬಿ.ಎ. ನಾಟಕ)

* ಈ ಮಾತು ಕೇಳಿರಿ ಬಲು ಮಾಯಾ ।

ತೂಕಮಾಡಿ ಹೇಳಬೇಕ್ರಿ ನ್ಯಾಯ ।।

ಜೀವಕ್ಕ ಅಂತ್ಯೆತೆ ಕಾಯಾ ।

ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಬೇಡ ಮಹಾರಾಯಾ । ....

(ಕಂದಗಲ್‌ರ *ಮಾತಂಗಕನ್ಯಾ*)

* ನೋಡಾಕಿದು ದೊಡ್ಡ ಊರ । ಬಾಳಚಂದ ಬಾಜಾರ । ತಿರಗ

ತಾವ ಮೋಟರ । ಬೈಸಕಲ್ಲು ಭರರರ ।।ಪ।। ....

(ನಲವಡಿ ಶ್ರಿಕಂಠ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ *ಸೋಹಂ* ನಾಟಕ)

* ಸೋಬಾನವೆನ್ನಿರೇ । ಸೋಬಾನವೆನ್ನಿರೇ । ಸೋಬಾನವೆನ್ನಿ । ಶಿವನೆನ್ನಿ ಸೋಬಾನವ ।।

ಆರತಿ ನೆತ್ತಿರೇ ಗೌರಿಮಲ್ಲಮ್ಮನಿಗೆ । ನಾರಿಯರು ಬನ್ನಿ ಶಿವನೆನ್ನಿ ಸೋ ।।೧।। ....

(ನಲವಡಿ ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿಗಲ *ಹೇಮರಡ್ಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮ*)

* ಅಂತಾರೇ ಇದಕಂತಾರೇ ಕೈಲಾಸದ ಸುಖವಂತಾರೆ । ಇದಕಿಂತಾ

ಸಂತೋಸ ಬೈಸುವರು ಬಂಗಿಯ ಸೊಪ್ಪನು ತಿಂತಾರೆ ।। ....

(ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ *ಶ್ರೀರಾಮ ಪಾದುಕಾ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ*)

* ಮಾಡಬೇಕು ಗಾಂಜಿಯ ತೊಲಬಾ । ಮಾಡಿ ಶಿವನ ಪಾದವ ಕಾಣಬೇಕು ।।ಪಲ್ಲ।। ....

(ಕಂದಗಲ್‌ರ *ಬಡತನದ ಭೂತ*)

೮. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯು, ರಾಷ್ಟ್ರ ಭಕ್ತಿಯು, ಹಿಂದೂಧರ್ಮದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಸಾರುವ ಹಾಡುಗಳೂ ರಂಗ ಗೀತೆಗಳ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರಿವೆ. ನಾಟಕ ಪೌರಾಣಿಕವಿರಲಿ, ಐತಿಹಾಸಿಕವಿರಲಿ, ಸಾಮಾಜಿಕವಿರಲಿ, ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಮೇಲಿನ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಿದರೆ ಆಯಿತು ಅಂತಹ ಕೆಲ ಉದಾಹರಣೆ ನೋಡಬಹುದು :

* ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು ಲಂಕಾದಹನ ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆದ ' ದಾನವನಿವ ಸಾರ್ವಭೌಮನೃಪನೆ ಘನತಮ ದುರಾಚಾರಿ ....' ಎಂದು ರಾವಣನನ್ನು ಬ್ರಿಟೀಷರಿಗೆ ಸಮೀಕರಿಸಿ ಮಾರುತಿಯು ಹಾಡುವ ಹಾಡು ಆಗಿನ ಜನತೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿಯ ಕೆಚ್ಚನು ಕೆರಳಿಸುವಂತಿತ್ತು. ಈ ಹಾಡು ಆಗಿನ ಬ್ರಿಟೀಷ ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ಅವಕೃಪೆಗೆ ಈಡಾಗಿ ಇಡೀ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಲೈಸನ್ಸ್‌ನ್ನು ಕೂಡಾ ತಡೆ ಹಿಡಿದಿರುವ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಉಂಟು.

* ಕುಂತ ಸಭಾದಾಗ । ನಿಂತು ಹಾಡುವೆ ಮತೀವಂತ

ಹಿಂದು ಬಂಧು ಬಳಗಕ್ಕ । ನೀತಿವಂತರಾಗಲೆಂದು

ಪಾದಕ್ಕ । ಕೈ ಮುಗಿದು ಬೇಡುವೆ ಎಲ್ಲ ದೈವಕ್ಕ ।।

ಮದ್ಯಪಾನಾ ಮಾಡ ಬಾರದಂತನಾ । ಸಾರಿಹೇಳುವೆ ....

(ನಲವಡಿ ಶ್ರೀ ಕಂಠ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ **ಧರ್ಮದ್ರೋಹ** ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕ)

* ಗಾಂಧಿ ಜಯತು ಕರುಣಾ ನಿಧೆ । ಮನೋಹರ ಮೋಹನ ಗಾಂಧಿ । ಜಯತು ಸುಗುಣ ಶರಧಿ ।।ಪಲ್ಲ।।

(ಐರಣಿ ಶಾಂತಪ್ಪನವರ ***ಉತ್ತರ ಭೂಪ*** ನಾಟಕದ ಮಂಗಲ ಗೀತೆ)

* ಕೋಲು ಹಾಕಿರೆ । ಪರಮಾತ್ಮನನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿ ।।

ಮೃದುವಚನಮುಡಿ । ಗಡ ಹಿಂಸೆ ಕಡಿ ನುಡಿ ಕೋಲುಲೆನ್ನಾ ।।

ಸತ್ಯಾಗ್ರಹದ ಊರಗೋಲು ಕುಣಿ ಕುಣಿ। ಭಾರತೀಯ ಪಾರತಂತ್ರ್ಯ ಹೊಡೆದೋಡಿಸಿ

(ಕಂದಗಲ್ಲರ ***ಅಗಸ್ಟ ಹದಿನೈದರ ನಂತರ*** ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಂತೂ ರಾಷ್ಟ್ರಭಕ್ತಿಯ ಹಾಡುಗಳು ಯಥೇಚ್ಚವಾಗಿವೆ.)

೯. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನೇರಹಿಂದಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನೂ ಇಂಗ್ಲೀಷ ಹಾಡುಗಳನ್ನೂ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ

*ಮತಜಾವೋ ಮೋಹೆ ಮೈ ಜಾನೆ ನ ದೂಂಗೀ

ಸುನಲೊ । ಪಿಯಾ । ಆವೊ ಸುರತಿಯಾ ।।ಪ।।

*ಆಯಿ ದಿಲಮೆ ಚಲೀ । ಮೋಹ ಬಲೀ । ಅಂಬನವಾಲೀ।

* ಯುಗಳ ಗೀತೆ

ಮದನ ಸಿಂಗ -ಪ್ಯಾರಿ ಮೋರಿ ವಾತೀ ಘಟಿ । ಹೈ ತಬ್

ದೇವರಾಣಿ -ಜಾನ್ ಜಾವ್ ರಾನೀಕೆ ಘರ ಪರ ಅಬ್ ।।ಪ।।.......

ಇವು ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿ ನಲವಡಿಯವರ '***ಪ್ರಪಂಚ ಪರೀಕ್ಷೆ***' ನಾಟಕದ ಹಾಡುಗಳು. ಪ್ರಸ್ತುತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮದನಸಿಂಗ ಒಂದು ಹಿಂದಿ ಭಾಷಾ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿದ್ದ ಪಾತ್ರ, ಹೀಗಾಗಿ ಆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಸೇರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ದೇಖಲಿಯಾ ಮೊಹಬತಕಿ ಛಾಯಾ । ಅಲ್ಲಾಕೆ ದುವಾ

ಹೋಗಯಾ ।.......

(ವಿ.ಎಂ. ಇನಾಮದಾರ ' ***ಪಠಾಣಪಾಶ***' ಪಠಾಣನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿದ ಹಾಡು)

ಮಾಯಾಡೀಯರ ಸೀರ್ಝರ ಶಿಗರೇಟ್

ಫೈರಿ ಪೂವರ ಸ್ಮೋಕಿನ ನಿನ್ನ ಧಾಟಿ

ಸೇದಿ ನೋಡೋ ಬ್ಲಡಿ ಹೌ ಈಜ ದ್ಯಾಟ್ ।।ಪ।।

(ಐರಣಿ ಕೋಲ ಶಾಂತಪ್ಪನವರ ಬಿ.ಎ. ನಾಟಕ ಇಂಗ್ಲೀಷ್-ಕನ್ನಡ ಮಿಶ್ರಿತ ಹಾಡು)

ಶೂರಾ ಧೀರಾ ರಾವಾಣಾಸುರಾ

(ಇದು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಮಟ್ಟಿನ ಹಾಡು, ನಾಟಕ ಸಂಪೂರ್ಣ ರಾಮಾಯಣ)

೧೦. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಕೆಲ ರಾಗಗಳು ಇಂತಿವೆ:

ದುರ್ಗಾ, ಮಿಶ್ರಿಪಹಾಡಿ, ಖಮಾಜ, ಯಮನ, ಭೂಪ, ಭೀಮಪಲಾಸ, ಸಾರಂಗ, ಕಾಫಿ, ಛಾಯಾನಟ, ಮಾಲಕಂಸ, ಅಡಾಣ, ಭಾಗೇಶ್ರೀ, ಮಾಂಡ, ದಾನಿ, ಆನಂದ ಭೈರವಿ, ಜೋಗಿ, ಪಾರ್ಶಿ ಚೌಲ್, ಪಿಲು , ಮಿಶ್ರಪೀಲು, ಖಿರಹಪ್ರಿಯ, ಸುಗ್ರಾಯಿ, ಗೌಡಸಾರಂಗ, ಮಿಶ್ರಝಿಂಜುಟಿ, ಮುಲ್ತಾನಿ, ಹಮೀರ, ಬಿಹಾಗ, ಪೂರ್ವಿ, ಗಾರಾ, ಕರ್ನಾಟಕಿ ಫಲಮಂಜರಿ, ಚಕ್ರವಾಕ, ಕಾಂಬೋದಿ ಭೈರವಿ, ಅಲಯಾಬಿಲಾವಲ್, ತಿಲಕಕಾಮೋದ, ದೇಶಕಾರ, ಮಲ್ಹಾರ, ಶಂಕರಾಭರಣ, ಸೋಹನಿ, ಮಿಶ್ರಮೇಘ, ಗುಜರಿ ತೋಡಿ, ನಿಲಾಂಬರಿ, ಜೀವನಪುರಿ, ಅಸಾವರಿ, ಸದರ, ಕೇದಾರ, ತಿಲಂಗ, ಪೂರಿಯಾಧನಶ್ರೀ, ಕಿಗುಪ್ತಿ, ದರಬಾರಿಕಾನಡಾ, ತರಾನ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ, ದಾನಿ, ಹಿಂದೋಲ, ತೇಲಂಗ ಮಧ್ಯಮಾಯಾವತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಅಲ್ಲದೆ ತ್ರಿವುಟೆ, ಜಲ್ಪಯಕ್ಕಾ, ದಾದರಾ, ಝಪತಾಳ, ಜಲ್ದ ತ್ರಿಕಾಲ, ದೀಪಚಂದಿ ಝಂಪಾ, ಧುಮಾಳಿ ಇತ್ಯಾದಿ ತಾಳಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು ಹಲವಾರು. ಸನ್ನಿವೇಷಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ, ರಂಜನೆಗೆ ತಮಗೆ ಎಲ್ಲೇಲ್ಲಿ ಬೇಕೋ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಕಂದ ವೃತ್ತ, ಷಟ್ಪದಿ ಸೀಸಪದ್ಯ, ವಚನ, ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ, ಕರ್ನಾಟಕಿ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲ ಮೂಲದಿಂದಲೂ ಸಂಗೀತದ ಮಧುವನ್ನು ಹೀರಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ವಿದ್ಯುತ್‌ಪೂರ್ಣಗಾಯನ, ತಜ್ಞ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಂದ ರಂಗ ಸಂಗೀತ ಸಮೃದ್ಧಿಯಾದದ್ದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲ ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ರಂಗ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಸಂಗೀತದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ದಾಖಲಿಸಲು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಬಂಧ ಆಗುವಷ್ಟು ಸಾಮಗ್ರಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿಕೊಂಡಿದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲ ಹೊಳವುಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ದಾಖಲಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೧೦

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ರಂಗ ಪ್ರಸ್ತುತಿ

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಹೊಸ ರಂಗಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ 'ಅಭಿನಯ' ಮಾರ್ಗವೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು. ಇಂದಿಗೂ ಜನಮನದಲ್ಲಿ ಉಳಿದದ್ದು ಅಲ್ಲಿಯ ಅಭಿನಯ ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರಿಸಿದ ನಟರ ತಂಡ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ 'ಮೇಲುಗೈ' ಪಡೆದದ್ದು ಅದರ ಅಭಿನಯವೇ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯು ನಟರ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿದೆ. ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ, ನಿರ್ದೇಶಕ 'ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ನಟರ ತಂಡವನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ. ವರದಾಚಾರ್ಯರು, ಗುಬ್ಬಿವೀರಣ್ಣನವರು, ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ನಾಯ್ಡುಗಳು, ಆರ್. ನಾಗೇಂದ್ರರಾಯರು, ಪೀರಸಾಹೇಬರು, ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು, ಹಂದಿಗನೂರು ಸಿದ್ದರಾಮಪ್ಪ, ಕೆ. ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯ, ಸಿ.ಬಿ. ಮಲ್ಲಪ್ಪ, ಗಂಗಾಧರರಾಯರು, ಗೋಕಾಕ ಬಸವಣ್ಣೆಪ್ಪ, ಎಲಿವಾಳ ಸಿದ್ದಯ್ಯ, ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪ, ಶಾಂತಕುಮಾರ, ಹುಲಿಮನಿ ಸೀತಾರಾಮಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಶ್ರೀಪಾದರಾವ್ ಗರೂಡ, ಡಿ ದುರ್ಗಾದಾಸ, ಯಲ್ಲೂಬಾಯಿಗುಳೇದಗುಡ್ಡ, ಗಂಗೂಬಾಯಿಗುಳೇದಗುಡ್ಡ, ಬಿ.ಜಯಮ್ಮ, ಸೋನುಬಾಯಿ ದೊಡ್ಡಮನಿ, ಅಂಬುಜಮ್ಮ ಹೊಸಮನಿ ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಅಭಿಜಾತ ಕಲಾನಿದರು ಹಳೇ ಮೈಸೂರು ಹಾಗೂ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಸರು ಗಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಟ ರತ್ನಾಕರ (ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣ), ಕಲಾಕಿನ್ನರ (ಡಿ.ದುರ್ಗಾದಾಸ), ಕಲಾಭಾಸ್ಕರ (ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪ), ಲಿವಿಂಗ ಲೆಜೆಂಡ (ವರದಾಚಾರ್ಯರು), ನಾಟಕಾಲಂಕಾರ (ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು), ನಟಭಯಂಕರ (ಗಂಗಾಧರರಾಯರು), ನಟದುರಂಧರ (ಪೀರ ಸಾಹೇಬರು), ವಿನೋದ ವಿದ್ಯಾನಿಧಿ (ಶಾಂತಕುಮಾರ), ಕಲ್ಚರ್ಡ್ ಕಾಮಿಡಿಯನ್ (ಕೆ. ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯ), ಸ್ಟೇಜ್ ಟಾಯಿಗರ್ (ಮಧ್ಯರಾಜ ಉಮರ್ಜಿ), ಹಾಸ್ಯಚಕ್ರವರ್ತಿ (ನರಸಿಂಹ ರಾಜು), ಇತ್ಯಾದಿ ಬಿರುದಾವಳಿಗಳಿಂದ ಆಗಿನ ರಂಗಕಲಾವಿದರನ್ನು ಹಾಡಿ ಹೊಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಆಗಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಮುಗಿಬೀಳುತ್ತಿದ್ದದ್ದು ಈ ಅಭಿಜಾತ ನಟರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ನೋಡಲು. ಕಂಪನಿಗಳ ಯಶಸ್ಸು ಇಂತಹ ಹಲವಾರು ನಟರ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿರುತ್ತಿತ್ತು.

ಇದೇ ರೀತಿ ಬಂಗಾಲಿ, ಪಾರ್ಸಿ, ಮರಾಠಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಭಾರತೀಯ ಇತರ ಭಾಷೆಯ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಅನೇಕ ಅಭಿಜಾತ ನಟರ ತಂಡವೇ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಫಿದಾ ಹುಸೇನ್, ಪೃಥ್ವಿ ರಾಜಕಪೂರ, ಬಾಲಗಂಧರ್ವ, ಶಿಶಿರಬಾಹಾದ್ದುರಿ, ಶಾಹುನಗರವಾಸಿ ಗಣಪತಿರಾವ್, ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಫಿ ಮುಂತಾದ ವೃತ್ತಿನಿರತ ನಟರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ಯುಗದಿಂದಲೇ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ ಭ್ರಮಾರಹಿತ ವಾದದ್ದೇನೋ ನಿಜ. ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಚತುರ್ವಿಧ ಅಭಿನಯ (ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ, ಸಾತ್ವಿಕ) ದಲ್ಲಿ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ. "ಅವಸ್ಥಾನುಕೃತಿರ್ನಾಟ್ಯಂ" ಎಂದು ದಶರೂಪಕದಲ್ಲಿ 'ನಾಟ್ಯ' ಕುರಿತಾದ ಕಾರಿಕೆಗಳು ಹಲವಾರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಹೀಗಿದೆ : "[ರೂಪಕ] ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ಧೀರೋದಾತ್ತ ಮೊದಲಾದ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ತಾದಾತ್ಮ್ಯದಿಂದ ಚತುರ್ವಿಧ ಅಭಿನಯಗಳ ಮೂಲಕ ಅನುಕರಿಸುವಂಥದು 'ನಾಟ್ಯ' " [೧] ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಯುಗಮುಗಿದು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ನಮ್ಮ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆದಾಗ **ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ** ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಹಲವಾರು ರಂಗ ಲಕ್ಷಣ, ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಕೊಂಡು ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಈ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕೈಬಿಟ್ಟಿತು. ಒಟ್ಟು ಜನಪದ ರಂಗದಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಈ 'ದೂರೀಕರಣ'ದ ಪ್ರಯತ್ನ ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಪ್ರವೇಶದೊಂದಿಗೆ ರಂಗದಮೇಲೆ 'ಭ್ರಮೆ'(Illusion) ಹುಟ್ಟಿಸುವ ತಂತ್ರಗಳೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಅದಾಗಲೇ ಅಭಿನಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದ ಬೆಳೆಯ ಹತ್ತಿತ್ತು. ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಹಸಿ ಹಸಿಯಾಗಿ ಅದು ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಅಭಿನಯದಲ್ಲೂ ವಾಸ್ತವತೆ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಹೊಂದುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸ ಹತ್ತಿದರು. ಆದರೆ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ತಾದಾತ್ಮ್ಯೇತರ ಅಭಿನಯದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡರು. ಹೀಗೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲೇ 'ಮಾರ್ಗ' ಹಾಗೂ 'ದೇಸೀ' ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿಗಳು ಒಂದೆಡೆ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಕಾಲದ ವಾಸ್ತವತಾವಾದವೂ ಇದೆ. ಈ ಸಹಯೋಗದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯ ಮೂಡಿ ಬಂದಿದೆ. ಉದ್ಯಮದ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಅದು 'ಮೆಲೋಡ್ರಾಮ' ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿಗೂ ತಿರುಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಈಗ ಅಕೆಡೆಮಿಕ್ ಆಸಕ್ತಿಗೆ ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟ ತಾನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ನಂಬಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ಕನಿಷ್ಠ ಪಕ್ಷ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿ ನಟರಲ್ಲಿ ಆ

೧. ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, (ಅನು) *ಧನಂಜಯನ ದಶರೂಪಕ*, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೨ನೇ ಆವೃತ್ತಿ ೧೯೯೨. ಪುಟ ೪.

ನಂಬಿಕೆ ಇತ್ತು. ಮುಂದೆ ಅದೇ ಹಣಗಳಿಕೆಯ ತಂತ್ರವಾಯಿತು ಆ ಮಾತು ಬೇರೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯದ ಸ್ವರೂಪದ ಕೆಲ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟರ ಅಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯ ಉದ್ಗಾರಗಳು, ಅನ್ನಿಸಿಕೆಗಳು, ಐತಿಹ್ಯ ಮಾದರಿಯ ಹೇಳಿಕೆಗಳೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ದಾಖಲುಗೊಂಡಿವೆ. ಆಗಿನ ಕಾಲದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳಾದ **ಶ್ರೀರಾಮಪಾದುಕಾ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ, ಉಷಾ ಸ್ವಯಂವರ, ಜಗಜ್ಯೋತಿ ಬಸವೇಶ್ವರ, ಪತಾಣಪಾಶ, ರಕ್ತರಾತ್ರಿ** ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ನಟರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಆಗಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ 'ರೋಮಾಂಚಿತ' ನಾಗಿ ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ಅನ್ನಿಸಿದರೂ ಈ ಮೆಚ್ಚುಗೆ, ಐತಿಹ್ಯ ರೋಮಾಂಚಿತ ಉದ್ಗಾರಗಳು ನಮಗೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಕೀಲಿಕೈಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಅಂತಹ ಕೆಲ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ 'ಅಭಿನಯ'ದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬಹುದು.

ಹಂದಿಗನೂರ ಸಿದ್ದರಾಮಪ್ಪನವರ ಅಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ :

> ***ಒಂದೇ ಪಾತ್ರೆ*** ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಕುಡುಕನೊಬ್ಬ ತನ್ನದೊಂದು ಆ ಘೋರ ದುಶ್ಚಟದಿಂದಾಗಿ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ಮತ್ತು ಮಗುವಿನ ಮರಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಕರುಣರಸ ಮಡುಗಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ದರಾಮಪ್ಪನವರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕಂಡವರು ಮರೆಯಲಾರರು : ಕಂಡಿರದವರು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರರು. " ಅವಳು ಹೋದಳು .... ನನ್ನ ಪ್ರಿಯತಮೆ ಹೋದಳು ..... ನನ್ನ ಪುಣ್ಯದ ಮನೋರಮಾ ಮುಳಗಿದಳು ..... ನನ್ನ ದಯಾಮೆಯಿ ಕರುಣರಸದ ಸಿಂಧುವಾದ ಮನೋರಮಾ ಕಾಳ ಸಮುದ್ರವನ್ನು ಸೇರಿದಳು ..... ಇಲ್ಲ ಇಲ್ಲ ! ಈ ಪಾಪಿಷ್ಠ ತಾತ್ಯಾ ಸಾಹೇಬನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಸೆರೆಯ ಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿದಳು..... ನಾನು ಪಾನಮಾಡುವ ಈ ಒಂದೇ ಪಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿದಳು ಅಯ್ಯೋ....! 'ತಾತ್ಯಾ ಸಾಹೇಬ ಹೀಗೆ ಗೋಳಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ಕಣ್ಣೀರೊರಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು.' [೨]

ಒಂದೇ ಪಾತ್ರೆ ಮರಾಠಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ***ಏಕಚ ಪ್ಯಾಲಾ*** ನಾಟಕದ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದ. 'ಸುರಾಪಾನ'ದಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ದುರಂತದ ಕಥೆಯೇ ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದ ಹಂದಿಗನೂರು ಸಿದ್ದರಾಮಪ್ಪ

---

೨. ವಸಂತ ಕವಲಿ, *ನಟವರ್ಯ ಹಂದಿಗನೂರ ಸಿದ್ದರಾಮಪ್ಪ*, ಐ.ಬಿ.ಎಚ್. ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೮, ಪುಟ ೨೨-೨೩.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಾತ್ಯಾನ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದು ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಹೀಗೆ ಕರುಣ ರಸದಲ್ಲಿ ತೇಲಿಸುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ದಾಖಲಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇವರದೇ ವೀರರಸ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹೀಗೆ ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ : "ಕಿತ್ತೂರ ರುದ್ರಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಲ್ಲಸರ್ಜನಾಗಿ ಸಿದ್ದರಾಮಪ್ಪನವರು ತಮ್ಮ ವೀರರಸಾಭಿನಯದಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ದುಮುದುಮಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು."[೩] ಹೀಗೆ ಸಿದ್ದರಾಮಪ್ಪನವರು ಬಾಣಾಸುರ, ಭೀಷ್ಮ, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ, ದುಷ್ಟಬುದ್ಧಿ ಮುಂತಾದ ವಿಭಿನ್ನ ರಸ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಕಂಪನಿ ನಟರು ತಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರಿಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದದ್ದು ತಮ್ಮ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಸಿದ್ಧ ರಸಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ.

ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ ಅಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ :

ಗೌರೀಶ ಕಾಯ್ಕಿಣಿಯವರು ಗರೂಡರ ಕಂಸನ ಪಾತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ : "ಆದರೆ ಮತ್ತೆ ತೆರೆ ಎದ್ದಿತು. ನಾಟಕ ಮುಂದುವರೆಯಿತು. ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಂಸನ ಪ್ರವೇಶ, ಎರಡು ನಿಮಿಷಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಮಿಂಚು ಸಂಚರಿಸಿದಂತೆ ಆಯಿತು. ಕಂಸನ ಮೌನ ಅಭಿನಯದಿಂದಲೇ ಗರೂಡರೇ ಕಂಸರಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದರು."[೪] ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ ಅಭಿನಯದ ಪರಿಣಾಮದ ಬಗ್ಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಘಟನೆ ಹೀಗಿದೆ : ಗರೂಡರು ಸು ೧೯೨೧ ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬಿಜಾಪುರದಲ್ಲಿ *ಲಂಕಾದಹನ* ಅರ್ಥಾತ್ *ಸ್ವಜನೋದ್ಧಾರ* ನಾಟಕ ಆಡುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅವರದು ಆಂಜನೇಯನ ಭೂಮಿಕೆ. ದುಷ್ಟನಾದ ರಾವಣನನ್ನು ಕುರಿತು ಆತನನ್ನು ಬ್ರಿಟೀಷರಗೆ ಸಮೀಕರಿಸಿ ಆತನನ್ನು ಮೂದಲಿಸುತ್ತಾ ಆಂಜನೇಯನ ಪಾತ್ರದ ಮುಖಾಂತರ ಉದ್ದನ್ನ ಭಾಷಣವನ್ನು ಗರೂಡರ ಮುಖಾಂತರ ಕೇಳಿದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದು ಅವರಿಗೆ ಗಾಂಧಿ ಟೊಪ್ಪಿಗೆ ಹಾಕಿ 'ಜೈ ಭಾರತ ಮಾತಾಕಿ', ಜೈ ಮಹಾತ್ಮಾ ಗಾಂಧೀಜಿಕಿ' ಎನ್ನುವಷ್ಟು ರೋಮಾಂಚಿತರಾಗುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ."[೫]

ಗರೂಡರು ಆಗಿನ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದರು. ತಮ್ಮ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಆ ಕೆಚ್ಚು, ಉತ್ಸಾಹಗಳನ್ನೂ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಬಿಂಬಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಅವರನ್ನು ಹಾಗೇ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಗರೂಡರ ಎಚ್ಚಮ ನಾಯಕ ನಾಟಕದ ಎಚ್ಚಮನಾಯಕ ಪಾತ್ರ ಕುರಿತು ಒಂದು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. "ಎಚ್ಚಮ ನಾಯಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುತ್ತಿದ್ದದ್ದು ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ ಅಪ್ರತಿಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಹೊರತು ಆ ಪಾತ್ರದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಲ್ಲ."[೬]

---

೩. ಅದೇ, ಪುಟ ೩೯.

೪. ಗೌರೀಶ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ : "ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ ಸ್ಮಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆ", *ರಂಗತೋರಣ* (ಸಂ) ವಿರುಪಾಕ್ಷ ನಾಯಕ, ಸಂಚಿಕೆ ೧೧, ೧೯೯೪, ಪುಟ ೩.

೫. ಸಂದರ್ಶನ ಶ್ರೀ ಶ್ರೀಪಾದರಾವ್ ಗರೂಡ. ೨೮.೧೦.೧೯೯೫

೬. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ : *ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಂದು-ಇಂದು* ; ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೭೪, ಪುಟ ೨೨.

ಗರೂಡರ ಬಗ್ಗೆ ಇಂತಹ ಹಲವಾರು ಹೇಳಿಕೆ, ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ದಾಖಲೆಗಳಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಹೇಳ ಬೇಕಾದುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಅಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಂಶ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕಂಪನಿ ನಟನಿಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ ರೀತಿಯ ರಂಗ ಸಾನಿಧ್ಯ (stage presence) ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಅವರ ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಅವರು ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪಾತ್ರದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ನಟ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೇ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ. ಆಗಿನ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಕೂಡಾ ನಟರನ್ನು ಗಮನಿಸಿಯೇ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಗರೂಡರಂತೂ ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತಹ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ತಾವೇರಚಿಸಿಕೊಂಡು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದು ವೃತ್ತಿಪರತೆಯ ನಿರಂತರತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಜಾಣ್ಮೆಯೂ ಹೌದು. ಇದೇ ರೀತಿ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಮರಾಠಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಮೇರುನಟ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಬಾಲಗಂಧರ್ವರು ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಧಾರಿ. ಅವರು ರುಕ್ಮಿಣಿ, ದ್ರೌಪದಿ, ಸುಭದ್ರೆ, ಸಿಂಧು ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೂ "ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದದ್ದು ರುಕ್ಮಿಣಿಯನ್ನಲ್ಲ ಅವನು ಬಾಲಗಂಧರ್ವರ ಅಮೋಘವಾದ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ರುಕ್ಮಿಣಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸ ಬಲ್ಲವನಾಗಿದ್ದ."[೭] ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಬೇಕಾದದ್ದು ಬಾಲಗಂಧರ್ವ. ಇಲ್ಲಿ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಷ್ಟೇ ಆಗಿನ ರಂಗಾಭಿನಯದ ಮೇಲೆ ನಟನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಭಾವವೇ ದಟ್ಟವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದು. ಹೀಗಾಗಿ ಆಗಿನ ನಟ ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಹೊರತಾದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೂ ಅದು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಜನರಿಂದ ಸ್ವೀಕೃತವಾಗುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಗುಬ್ಬಿವೀರಣ್ಣನವರು ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿ. ಅವರು ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ದುರ್ಯೋಧನನಪಾತ್ರವನ್ನು ಹಾಕಿದ್ದರೂ ಜನರಿಂದ ಸ್ವಿಕೃತವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಬಾಲಗಂಧರ್ವರು ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣಿತರು ಅವರು 'ಧರ್ಮಾತ್ಮಾ' ಎಂಬ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಗಂಡುಪಾತ್ರ ಹಾಕಿದ್ದನ್ನು ಜನರು ಸ್ವೀಕರಿಸಲಿಲ್ಲ.[೮] ಇದೇ ರೀತಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೆಸರಾಂತ ಹಾಸ್ಯನಟ ಶಾಂತಕುಮಾರ ಅವರು ಮೀರಸಾದಕ, ನಕ್ಷತ್ರಿಕ, ಸಾಹುಕಾರ ರಂಗಣ್ಣ, ಮುಂತಾದ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಹಿಸಿದ್ದರು, ತಮ್ಮ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅವರು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನೂ ಪಡೆದಿದ್ದರು. ಅವರೇ ಒಮ್ಮೆ ತಮಾಷೆಗಾಗಿ ನಾನು ಒಂದು ಸಾರಿ ಬಬ್ರುವಾಹನ ನಂತಹ ವೀರ ರಸ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರ ಮಾಡುತ್ತೇನೆ ಅಂದಾಗ ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನ ನಟರಿಗೆ ಅದೊಂದು ಜೋಕ್' ಆಗಿತ್ತಂತೆ.[೯] ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸ ಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟ ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರವನ್ನು ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಅಥವಾ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾದ (suite) ಪಾತ್ರವನ್ನೇ ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದರೂ ಜನರಿಂದ ಸ್ವೀಕೃತವಾಗಲು ಆತ ಪರದಾಡ ಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಜನರಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಂಗ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟರಿಗೆ ಈ ರೀತಿಯ ಸಿದ್ಧ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಹಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು.

---

೭. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, *ರಾಜಸ್ಪರ್ಶ*, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೯೬, ಪುಟ ೬೩.

೮. ಗೌರೀಶ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ : ***ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ಮತ್ತು ತಂಬೂರಿ***, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೯೩, ಪುಟ ೮೨.

೯. ಸಂದರ್ಶನ ಶ್ರೀ ಶ್ರೀಪಾದರಾವ್ ಗರೂಡ ೨೮.೧೦.೧೯೯೫

ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಕಂಪನಿ ನಟರನ್ನು ಅವರು ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದಲೇ ಗುರುತಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೆಲವೊಂದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಬಹುದು :

ಪಾತ್ರಧಾರಿ	ಪಾತ್ರ
ಅದೃಶ್ಯಪ್ಪ ಮಾನವಿ	ಕಲಿಯುಗದ ಭೀಮ
ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪ	೨೦ ನೇ ಶತಮಾನದ ಬಸವಣ್ಣ
ಎಲಿವಾಳ ಸಿದ್ದಯ್ಯ	ಬಭ್ರುವಾಹನ
ಡಿ. ದುರ್ಗಾದಾಸ	ಅರ್ಜುನ
ಬಸವರಾಜ ಮನ್ಸೂರ	ಅನಿರುದ್ಧ
ಹುಲಿಮನೆ ಸೀತಾರಾಮಶಾಸ್ತ್ರೀ	ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ
ಶಾಂತಕುಮಾರ	ಮೀರಸಾದಕ
ಹಮ್ಮಿಗಿ ನೀಲಕಂಠಪ್ಪ	ಕೈಕಯಾ
ಹಡಗಲಿ ವೀರಭದ್ರಪ್ಪ	ಥ್ಯಾಕರೆ

ಹೀಗೆ ಈ ಪಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳ ಬೇಕಾದುದಿಷ್ಟೇ : ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟನಟಿಯರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಕೆಲವೊಂದು ಪಾತ್ರಗಳ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ 'ಛಾಪು' ಹಾಕಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ 'ಛಾಪು' ಹಾಕಿ ಈಗ ನಾವು ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವಂತೆ star system ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದವರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರೇ. ಇದಕ್ಕೆ ಆಕಾಲದ ನಟಿಯರೂ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. ಆಗಿನ ಗಂಗೂಬಾಯಿ ಗುಳೇದ ಗುಡ್ಡ, ಸೋನುಬಾಯಿ ದೊಡ್ಡಮನಿ, ವರ್ಖಿರಾಬಾಯಿ, ಈಗಿನ ಸುಭದ್ರಮ್ಮಾ ಮನ್ಸೂರ ಇವರು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದ ನಟಿಯರೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸುವರ್ಣಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಿಲಕರಷ್ಟೇ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರೂ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದರು. ಅವರ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ವೇಷಭೂಷಣ, ಕೇಶಾಲಂಕಾರ, ಹಾವಭಾವಗಳನ್ನು ಆಗಿನ ಕಾಲದ ಹೆಂಗಸರು ಶೃಂಗಾರ ಮಾಡಿಕೊಂಡು 'ಮಿ ಬಾಲ ಗಂಧರ್ವ ವಾಟ್ತಕಾಯ್?' (ಅಂದರೆ 'ನಾನು ಬಾಲಗಂಧರ್ವನಂತೆ ಕಾಣುತ್ತೇನೆಯೇ?) ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಹಳೇ ಮೈಸೂರಿನ ಕಂಪನಿ ನಟರಾದ ವರದಾಚಾರ್ಯಾರೂ, ವೀರಣ್ಣನವರೂ, ಪೀರಸಾಹೇಬರೂ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರೂ, ಹಂದಿಗನೂರು ಸಿದ್ದರಾಮಪ್ಪನವರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ 'ಸ್ಟಾರ್'ಗಳಾಗಿದ್ದರು.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಬ್ಬ ನಟನೆಂದರೆ ಆತನಿಗೆ ಗಾಯನಕಲೆಯ ಪರಿಚಯವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಕಂಚಿನ ಕಂಠ, ಭಾಷೆಯ ಶುದ್ಧಿ ಅತನಿಗೆ ಕರಗತವಾಗಿದ್ದು, ವಿಶೇಶವಾದ ಭಂಗಿಯನ್ನು (pose) ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದ್ದ. ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ

ಒಂದು ರೀತಿಯ 'ಗತ್ತುಗಾರಿಕೆ' ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಂಪನಿ ನಟ ತನ್ನ ತಾರುಣ್ಯಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರದಿಂದಲೇ ತನ್ನ ಅಭಿನಯ ವೃತ್ತಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಮುಂದೆ ಆತನಿಗೆ ಉದಾತ್ತ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳು ದೊರಕುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಪ್ರೌಢಾವಸ್ಥೆಗೆ ಬಂದಿರುತ್ತಿದ್ದ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರು ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಜರೂರಾದ ವಯಸ್ಸಿನ ಭಾರದಿಂದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಇನ್ನಿಲ್ಲದ ಘನತೆ ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಬಾಹ್ಯ ಆಕೃತಿ ಕಂಪನಿನಾಟಕದ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪ್ಲಸ್ ಪಾಯಿಂಟ ಆಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ನಟರ ಬಗ್ಗೆ ಬಿ.ವ್ಹಿ. ಕಾರಂತರ ಒಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಅಕ್ಷರ ಅವರು ಈ ರೀತಿ ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾರೆ :

> ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ಮೂಲದಿಂದಲೇ ತಮ್ಮ ಆರಂಭದ ತರಬೇತಿಯನ್ನು ಪಡೆದ ನಿರ್ದೇಶಕ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರು ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರ ವಿವರ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ನಟನಿಗೆ ಮೂರು 'ಪಿ'ಗಳು ಇರಬೇಕೆಂದು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತಂತೆ. ಆ ಮೂರು 'ಪಿ'ಗಳೆಂದರೆ ಪಿಗರ್ರೂ (ಫಿಗರು ಅಂದರೆ ಮೈಕಟ್ಟು) ಪೋಸು (ಭಂಗಿ) ಮತ್ತು ಪೈಪು(ಅರ್ಥಾತ್ ಧ್ವನಿ). ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ಉತ್ತುಂಗದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾರತಾದ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಹಲವು [illegible] ನಟರ ಬಗ್ಗೆ ಸಿಗುವ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟು ಹಾಕಿದರೆ ನಮಗೆ ಸಿಗುವ ಚಿತ್ರಕೂಡಾ ಈ ಮೂರು 'ಪಿ'ಗಳದ್ದೇ.[೧೦]

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟ ಹೀಗೆ ರಂಗದಮೇಲೆ ಮಿಂಚಿನ ಸಂಚಾರಮಾಡುವ, ದುಮಿದುಮಿಸಿಬಿಡುವ, ಕಣ್ಣೀರಿನ ಹೊಳೆಯನ್ನೇ ಹರಿಸಿಬಿಡುವ, ರೋಮಾಂಚನಗೊಳಿಸಿ ಬಿಡುವ ಇತ್ಯಾದಿ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರು ಗುರುತಿಸುವ ಈ ಮೂರು 'ಪಿ'ಗಳಿಂದಲೇ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಈ ಮೂರು 'ಪಿ'ಗಳನ್ನು ಕನಿಷ್ಠ ಪಕ್ಷ ವರದಾಚಾರ್ಯರು, ಹಂದಿಗನೂರು ಸಿದ್ದರಾಮಪ್ಪ, ಗರೂಡಸದಾಶಿವರಾಯರು, ಪೀರಸಾಹೇಬರು ಇತ್ಯಾದಿ ಅಭಿಜಾತ ಕಲಾವಿದರು ಹದವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಲೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಅರಿತಿದ್ದರು. ಬಹುಶಃ ಈ ಆರಂಭದ ನಟರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಕೆಲ 'ನಟಸಮಯ'ಗಳೇ ಮುಂದೆ ಬಂದ ನಟರಲ್ಲಿ ಸವಕಲಾಗಿ ಬಳಕೆ ಆಗಿರಬಹುದು.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ ಅವರು 'ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ' [೧೧] ಗುರುತಿಸುವ

---

೧೦. ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ, *ರಂಗಪ್ರಪಂಚ*, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೯೪, ಪುಟ ೨೯೨.

೧೧. ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ (೧೮೬೩-೧೯೩೮) ರಶ್ಯಾ ದೇಶದ ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದವ. ನಟನೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯ ಕುರಿತು *'An Actor Prepares'* ಮತ್ತು *'My Life in Art'* ಮುಂತಾದ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಬರೆದು ತನ್ನ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪೌರ್ವಾತ್ಯರೂ ಆತನ ಚಿಂತನೆಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

"ಅಚ್ಚಿನ ಅಭಿನಯ"[೧೨] ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗ 'ಅಚ್ಚಿನ ಅಭಿನಯ'ಕ್ಕಿಂತ 'ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲಾ ಪದ್ಧತಿ' ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಈ ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಸ್ತಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯೆ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸ ಬಹುದು:

ಯೂರೋಪಿನ ಹಲವಾರು ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ೧೮-೧೯ ನೇ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ನಟನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ರೂಢಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ಆಗಿನ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿನಟರ ತಂಡವೇ ಇತ್ತು. ಡೇವಿಡ್ ಗ್ಯಾರಿಕ್ (೧೭೧೭-೧೮೯೩), ಕೆಂಬಲ್ (೧೭೫೭ -೧೮೨೩), ಎಡ್ಮಂಡ್ ಕೀನ್ (೧೭೮೭ -೧೮೩೩), ಎಡ್ವಿನ್ ಬೂತ್ (೧೮೩೩-೧೮೯೩), ಹೆನ್ರಿ ಐರ್ವಿಂಗ್ (೧೮೩೮-೧೯೦೫), ಸ್ಕ್ವೇರ್ ಬೆನ್‌ಕ್ರಾಫ್ (೧೮೪೧ - ೧೯೨೬), ಕಾಕ್ವೆಲಿನ್ (೧೮೪೧ - ೧೯೦೯), ಸಾರಾಬರ್ನ್ಹಾಹಟ್ (೧೮೪೪ - ೧೯೨೩), ಎಲಿನೋರಾ ದಾವಸೆ (೧೮೫೮ - ೧೯೨೪) ಮುಂತಾದವರು ರಂಗನಟನೆಯನ್ನು ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದರು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ವೃತ್ತಿಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಇವರಲ್ಲಿ ಹಲವರು ನಟ-ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕ (Actor-Manager) ಮತ್ತು ನಟ-ಮಾಲಿಕ (Actor - owner) ರೂ ಆಗಿದ್ದರು. ಪ್ರೋಸೀನಿಯಂ ರಂಗಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಪ್ರಚಲಿತ ಗೊಂಡಿತ್ತು. ಇವರು 'ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲಾ ಪದ್ಧತಿ'ಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಾಸ್ತವೀಕರಿಸುವ ಕಲ್ಪನೆ ಆದಾಗಲೇ ಈ ನಟರಲ್ಲಿ ಮೂಡಹತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇವರದು ಸ್ತಾನಿಸ್ಲಾವಸ್ಕಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ 'ಜೈವಿಕ ನಟನೆ'ಯ[೧೩] (Creative acting) ವಾಸ್ತವವಲ್ಲ. ಈ ಪಂಥದ ನಟರು ಆಗ ಬ್ರಿಟೀಷ ಆಡಳಿತವಿದ್ದ ಭಾರತಕ್ಕೂ ಭೇಟಿಕೊಟ್ಟಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಬಂಗಾಲ, ಪಾರ್ಸಿ ವೃತ್ತಿನಟರು ಈ ಮಾದರಿಯ ನಟನೆಯನ್ನು ಅವರಿಂದ ನೇರ ಕಲಿತಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಇವೆ. ಹೀಗೆಯೇ 'ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲಾ ಪದ್ಧತಿ'ಯವರಂತೆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಾಸ್ತವೀಕರಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವ ರೂಢಿ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದ್ದಿಷ್ಟೇ:ನಮ್ಮ ಭಾರತದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ೧೮-೧೯ ನೇ ಶತಮಾನದ ಈ 'ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲಾಪದ್ಧತಿ'ಯ ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿಯೋ, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿಯೋ ದೊರೆತಿದೆ.

---

೧೨. ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪುಟ ೨೯೩.

೧೩. ಜೈವಿಕ ನಟನೆ : ರಶ್ಯಾದೇಶದ ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಸ್ಟ್ಯಾನಿಸ್ಲಾವಸ್ಕಿ (೧೮೬೩-೧೯೩೮) ಅಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ 'ಜೈವಿಕ ನಟನೆ' ಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ 'ಜೈವಿಕ ನಟನೆ' ಎಂಬುದನ್ನು ಆತ ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. "ನಿಜವಾಗಿ ನಟಿಸುವುದು ಎಂದರೆ, ಕ್ರಮಪ್ರಕಾರ, ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ, ಸುಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ನಟಿಸುವುದು, ನಿಮ್ಮ ಪಾತ್ರದ ಜೊತೆಗ ಐಕ್ಯವಾಗಿ ಹಾಗೆ ಚಿಂತಿಸಿ, ಶ್ರಮಿಸಿ, ಅನುಭವಿಸಿ ನಟಿಸುವುದು" . ... ನೀವು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿರುವ ಪಾತ್ರದ ಭೌತಿಕ ಹಾಗೂ ಆಂತರಿಕ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸಿದರೆ, ಅದೇ, ನಮ್ಮ ಕಲಾಮಾರ್ಗ ಹೇಳುವ 'ಪಾತ್ರವನ್ನು ಜೀವಿಸುವುದು' ಅಥವಾ 'ಜೈವಿಕ ನಟನೆ' ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. .... ಕಲಾವಿದನ ಉದ್ದೇಶ, ತಾನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಪಾತ್ರದ ಬಹಿರಂಗ ಜೀವನವನ್ನಷ್ಟೇ ಕಾಣಿಸಿ ಕೊಡುವುದಲ್ಲ. ಈ ಮತ್ತೊಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜಿವನದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸ್ವಂತದ ಮಾನವೀಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ವಿನ್ಯಾಸಗೊಳಸಿಕೊಡ ಬೇಕು; ತನ್ನ ಸ್ವಂತದ ಜೀವಸಾರವನ್ನೆಲ್ಲ ಆ ಪಾತ್ರದೊಳಕ್ಕೆ ಸುರಿದು ತುಂಬ ಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಕಲಾಪದ್ಧತಿಯ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶ - ಮಾನವ ಚೇತನದ ಅಂತರಂಗಜೀವನವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸಿ ಪ್ರಕಟಮಾಡಿಕೊಡುವುದು.
ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, (ಅನು) *ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗ*, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೮೨, ಪುಟ ೧೯.

ಈ ಪಂಥದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಫ್ರೆಂಚ್ ನಟ ಕಾಕ್ವೆಲಿನ್ ಈ ನಟನೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯ ಕುರಿತು ಹೇಳಿರುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವಸ್ಕಿ ತನ್ನ An Actor prepares ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ :

> ಮೊದಲಿಗೆ ನಟ ತನ್ನ ಕಲ್ಪನಾ ಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ ಅದರ ಸಮಸ್ತ ವಿವರಗಳನ್ನೂ ಚಿತ್ರಕಾರ ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸ್‌ಗೆ ವರ್ಗಾಯಿಸುವ ಹಾಗೆ - ತನ್ನ ಮೇಲೇ ವರ್ಗಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.' ಆತ ತಾರ್ತೋಫ್‌ನ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ಶಾರೀರಿಕ ರೂಪವನ್ನು ತನಗೆ ಅಳವಡಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಮುಖವನ್ನೂ ಆತನದೇ ಮುಖವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ತಾರ್ತೋಫ್‌ನ ಧ್ವನಿ ಹೇಗಿತ್ತೆಂದು ತಾನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೋ ಅದೇ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಣಮಾಡಿ ತಾರ್ತೋಫ್‌ನ್ ಹಾಗೇ ಚಲನೆ, ನಡೆ, ಚೇಷ್ಟೆಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಅವನ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಯೋಚಿಸ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಅರ್ಥಾತ್, ತನ್ನ ಆತ್ಮವನ್ನೇ ಆತನಿಗೆ ದತ್ತುಕೊಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.! ಅಲ್ಲಿಗೆ ಚಿತ್ರ ಸಿದ್ಧವಾದಂತೆ. ಇನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ಚೌಕಟ್ಟು ಹಾಕಿದರಾಯ್ತು ಅಂದರೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಿದರಾಯ್ತು. .... ' ನಟ ಬದುಕುವದಿಲ್ಲ ನಟಿಸುತ್ತಾನೆ : ನಟಿಸುವಾಗ ಆತ ತನ್ನ ಪಾತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಕಲ್ಲಿನ ಹಾಗೆ ನಿಸ್ಸಂವೇದನೆಯಿಂದ ತಟಸ್ಥನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಕಲೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪರಿಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ'. ನಿಜನಾಗಿಯೂ ಈ 'ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲಾಪದ್ಧತಿ' ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದಲೇ ಕಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ. [೧೪]

ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಈ ಪಂಥದ ಕಲಾವಿದರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ತತ್‌ಕ್ಷಣ ಪರಿಣಾಮ, ಮುದಗೊಳಿಸುವಿಕೆ, ವಸ್ತುವಿಗಿಂತ ಅದರ ರೂಪದ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಮೇಲುಗೈ ಇತ್ಯಾದಿ ಅಂಶಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಈ ಪದ್ಧತಿಯ ಹಲವಾರು ಉತ್ತಮಾಂಶಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡೂ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಬದುಕುವ "ಜೈವಿಕ ನಟನೆ'ಯೇ ನಿಜವಾದ ಅಭಿನಯ ಎಂದು ತನ್ನ ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತನೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ : " 'ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲಾ ಪದ್ಧತಿ' ಯೆಂಬುದು ನಮ್ಮ ಕಲಾ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಭಾಗಶಃ ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ ಯಾದ ಕಾರಣ ಅದನ್ನು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕಲೆಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ."[೧೫] ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಕಲಾವಿದರೂ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದು ಈ 'ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲಾಪದ್ಧತಿ'ಯನ್ನೇ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಗರೂಡರು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದ ದಶರಥ, ಕಂಸ, ಎಚ್ಚಮನಾಯ್ಕ, ಹಂದಿಗನೂರ ಸಿದ್ದರಾಮಪ್ಪನವರು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದ ದುಷ್ಟಬುದ್ಧಿ

---

೧೪. ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, (ಅನು) *ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗ*, ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವಸ್ಕಿಯ '*An Actor Prepares*' ಕೃತಿಯ ಅನುವಾದ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೮೨, ಪುಟ ೨೯.

೧೫. ಅದೇ, ಪುಟ ೩೦.

ಬಾಣಾಸುರ, ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು, ಸಂತಾಪಕ, ಪೀರ ಸಾಹೇಬರ - ದಾರಾ ಪಾತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿ ನಟರ ನಟನೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ತಾವು ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಆ ಕ್ಷಣ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂಬುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅವರು ಆ ಕ್ಷಣ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಜೀವಂತಿಕೆಯಿಂದ ನಟಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟರು ೧೮-೧೯ ನೇ ಶತಮಾನದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತಗೊಂಡ 'ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲಾ ಪದ್ಧತಿ'ಯ ನಟರಿಗೆ ಹೋಲುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಶಿಸಿರಬಾದ್ದುರಿ, ಟಿ. ರಾಘವ, ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು, ಪೃಥ್ವಿರಾಜಕಪೂರ, ಶಾಹು ನಗರವಾಸಿ ಗಣಪತರಾವ್, ವರದಾಚಾರ್ಯರು - ಮುಂತಾದ ಕಂಪನಿನಟರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಯಾವ ಕೆಂಬಲ್, ಐರ್‌ವಿಂಗ್, ಸಾಲ್ವಿನಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವೃತ್ತಿ ನಟರ ಸರಿಸಮ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದರು.

ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ ಅವರು ಹೇಳುವ 'ಅಚ್ಚಿನ ಅಭಿನಯ'ಕ್ಕೆ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ 'ರಬ್ಬರ್ ಸ್ಟ್ಯಾಂಪ್' ಅಭಿನಯ, 'ಯಾಂತ್ರಿಕ ಅಭಿನಯ'ವೆಂತಲೂ ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. 'ಅಚ್ಚಿನ ಅಭಿನಯ' ಕ್ಕೂ 'ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲಾ ಪದ್ಧತಿ' ಗೂ ಅಂತರವಿದೆ. 'ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲಾ ಪದ್ಧತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಶ್ರಮದಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಕೆಲ ಹಾವಭಾವಗಳು 'ಅಚ್ಚಿನ ಅಭಿನಯ'ದಲ್ಲಿ 'ನಟ ಸಮಯ'ಗಳಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸಿಟ್ಟು ಬಂದಾಗ ಅಂಗೈ ಮುಷ್ಟಿಮಾಡಿ ಗುದ್ದಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ದುಖಿವಾದಾಗ ಎದೆ ಮುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವದು ಇತ್ಯಾದಿ. ಇಂಥ ಎಷ್ಟೋ ಆಂಗಿಕ ಸಂಜ್ಞೆ (Gusture)ಗಳು ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ 'ನಟ ಸಮಯ'ಗಳಾಗಿವೆ. ಉದ್ಯಮದ ಯಶಸ್ಸಿಗಾಗಿ ಇಂತಹ 'ನಟಸಮಯ'ಗಳನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಅವುಗಳ ಜೀವಂತಿಕೆ ಮಾಯವಾಗಿ ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿವೆ. ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ ಅವರು ಹೇಳುವ 'ಅಚ್ಚಿನ ಅಭಿನಯ'ದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಅನುಕರಿಸಿದ ಕಂಪನಿ ಅಭಿನಯಕಾರರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು, ಹೊರತು ಈ ಶತಮಾನದ ೩೦ ರ ದಶಕದವರೆಗೂ ಇದ್ದ ಯಾವ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟನ ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೂ ಅದು ಅನ್ವಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರೆಲ್ಲಾ ಶುದ್ಧ 'ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲಾ ಪದ್ಧತಿ'ಯ ಅಭಿನಯಕಾರರೆಂದು ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದಿಗೆ ಅಭಿನಯದಲ್ಲೂ ಆಧುನಿಕತೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಪರಿಣಾಮ ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಅವರು ಅನುಸರಿಸಿದ ವಾಸ್ತವೀಕರಣ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೂ ಇರುವ ಪ್ರಮುಖ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿಯ ನಟ ತಾನೇ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಈಡಿಪಸ್ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ತಾನೇ ಈಡಿಪಸ್ ಎಂಬ 'ಭ್ರಮೆ'ಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ಅನುಸರಿಸುವ ರೀತಿ. ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಅಭಿನಯ ಕಲ್ಪನೆ ಭ್ರಮಾರಹಿತವಾದದ್ದು. ನಟ ಇಲ್ಲಿ ತಾನು ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಚತುರ್ವಿಧ ಅಭಿನಯ (ಆಗಿಂಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ ಸಾತ್ವಿಕ)ಗಳಿಂದ ನಟಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತಾನು ನೋಡುತ್ತಿರುವುದು 'ಆಟ' ಎಂಬ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಸದಾ ಜಾಗೃತವಾಗಿರುವಂತೆ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ವಾಸ್ತವೀಕರಣದ ಪ್ರಯತ್ನ ಇಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಲೋಕಧರ್ಮಿಗಿಂತ ಪೌರ್ವಾತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಅಭಿನಯವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ

ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನಂತಹ ನಾಟಕಕಾರ - ನಿರ್ದೇಶಕರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಭ್ರಮೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸದಿರುವ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಆಕರ್ಷಿತರಾದದ್ದು ಗಮನಾರ್ಹ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ.

ಪ್ರೋಸೀನಿಯಂ ಪ್ರವೇಶದೊಂದಿಗೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ವಾಸ್ತವೀಕರಣದ ಪ್ರಯತ್ನ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲೂ ಅದರ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯಿತು. ದಿಢೀರನೆ ಎದುರಾದ ಈ ವಾಸ್ತವೀಕರಣದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಗೊಂದಲವಾಗಿರಬಹುದು. ಅಥವಾ ಹಸಿ ಹಸಿಯಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ರಂಗದಮೇಲೆ ತಂದ ಪಾತ್ರಗಳಾದರೂ ಎಂಥವು ? ಅವೆಲ್ಲಾ ಪೌರಾಣಿಕ ಲೋಕದಿಂದ ಇಳಿದುಬಂದ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿವೆ. ರಾಮ, ಕೃಷ್ಣ, ಶಿವ, ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು, ಅರ್ಜುನ, ಕರ್ಣ, ಕಂಸ ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾತ್ರಗಳೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸಿವೆ. ದೇವಾನು ದೇವತೆಗಳ ಕಥಯನ್ನೆ ಹೇಳುವ ಈ ನಾಟಕಗಳು 'ದೇವರ ನಾಟಕ'ಗಳೇ[೧೬] ಆಗಿದ್ದವು. ಇವುಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬ ಸವಾಲನ್ನೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಎದುರಿಸಿದ್ದು. ಕಥಕ್ಕಳಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಇತ್ಯಾದಿ ತೆರೆದ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಾದರೆ ಚತುರ್ವಿಧ ಅಭಿನಯಗಳಿಂದ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಈ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಪ್ರೋಸೀನಿಯಂ ರಂಗ ಮಂದಿರದಿಂದಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಕಳಚಿಬಿತ್ತು. ಪ್ರೋಸೀನಿಯಂ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ರಂಗಾಭಿನಯ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಪ್ರೋಸೀನಿಯಂ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟರು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳ ಘನತೆ, ಆದರ್ಶ, ಉದಾತ್ತತೆಗಳನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲು "ರಮ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಕಂಪನಿ ನಟರು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡರು."[೧೭] ಕಂಪನಿ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಇವೆರಡರ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೂ ಅದು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಾಲುತ್ತಿದ್ದುದ್ದು ರಮ್ಯತೆಯ ಕಡೆಗೆ. ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ಅಭಿನಯದಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಈ ಪೌರಾಣಿಕ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿಯು ಹಾಗೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿತು. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಂತೂ ನೈಜತೆಯ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಪೌರಾಣಿಕ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿಗೆ ಒಗ್ಗಿ ಹೊದ ಕಂಪನಿ ನಟರಿಗೆ ಆ ಅಭಿನಯವೇ 'ಸಪ್ಪೆ' ಅನ್ನಿಸಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವುದು ಬಲು ಕಷ್ಟ, ಎಂದೇ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟ ಹಂದಿಗನೂರ ಸಿದ್ರಾಮಪ್ಪ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ.[೧೮]

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯದ ಪಾಕ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡಿದ್ದು ಹಲವಾರು ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಮಿಶ್ರಣಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಅಭಿನಯ ಕುರಿತು ವಿವೇಚಿಸುವಾಗ ಅಲ್ಲಿಯ ನಟರ ತಲ್ಲೀನತೆ, ತಾದಾತ್ಮ್ಯತೆ, ಪರಕಾಯ ಪ್ರವೇಶಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಗರೂಡರು,

---

೧೬. ಫ.ಶಿ. ಭಾಂಡಗೆ ಅವರು ಕಂಪನಿ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು 'ದೇವರ ನಾಟಕ' ಎಂದು ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ.

೧೭. ಪ್ರಸನ್ನ, *ನಾಟಕ-ರಂಗಕೃತಿ*, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೮೫, ಪುಟ ೬೧.

೧೮. ಸಂದರ್ಶನ ಶ್ರೀ ಶ್ರೀಪಾದರಾವ್ ಗರೂಡ. ೨೮.೧೦.೧೯೬೫

ಸಿದ್ದರಾಮಪ್ಪ ಮುಂತಾದ ಅಭಿನಯಕಾರರ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಎಷ್ಟೋ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ತಲ್ಲೀನತೆ, ತಾದಾತ್ಮ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತುಸು ಹೆಚ್ಚೇ ಹೊಗಳಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೇ "ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟರಿಗೆ ಅವಶ್ಯವಾಗಿರ ಬೇಕಾದಂತಹ ಪರಕಾಯ ಪ್ರವೇಶ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲವೇನೋ"[೧೯] ಎಂಬ ತಮ್ಮ ಅನುಮಾನವನ್ನೂ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯಂಥವರು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತಗೊಂಡ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿ ಪ್ರಕಾರ ನಟನಾದವನು ಪಾತ್ರದೊಂದಿಗೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಹೊಂದಿರಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ನಮ್ಮ ಕಂಪನಿ ನಟರು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆ ನಮ್ಮ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲೇ ಇರುವ ಜನಪದ ಅಭಿನಯ ತಂತ್ರವಾದ 'ಪಾತ್ರ'ವನ್ನು ಕೇವಲ ಅಭಿನಯಿಸಿ 'ದೂರ' (alianation)ವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೂಢಿಯನ್ನೂ ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಗೆ ಈ ದೂರೀಕರಣ ತಂತ್ರವನ್ನು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ವರೆಗೆ ಕಾಯ ಬೇಕಾಯಿತು ಆ ಮಾತು ಬೇರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸ ಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ, ಅದರಲ್ಲೂ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿ ವಾಸ್ತವದ ಪ್ರಯತ್ನ ಹಾಗೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿ ಇವೆರಡರ ಸಹಯೋಗದಲ್ಲಿ ರೂಪಗೊಂಡಿದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿ ಅದರ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದರೆ ವಾಸ್ತವ ("ಶಿಷ್ಟ") ಶೈಲಿಯ ಅಭಿನಯ ಅದರ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದಾಗಿ ಜನಮೆಚ್ಚುಗೆ ಪಡೆದಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ವರೆಗೆ ಅದರ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಾದ ಬದಲಾವಣೆಯ ಕೆಲ ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಾದ ಬದಲಾವಣೆ, ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮೂರು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅದು - ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲ, ಮಧ್ಯಕಾಲ, (ಹೋರಾಟದ ಕಾಲ) ಹಾಗೂ ಕೇವಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಆಡುತ್ತಿರುವ ಇಂದಿನ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ಅಭಿನಯ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಗಂಭೀರ, ಹಾಸ್ಯ ಹಾಗೂ ಸ್ತ್ರೀ, ಪಾತ್ರಗಳೆಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳ ನಾಟಕಗಳು ಮೂರು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನಾಟಕಗಳೂ ಬದಲಾಗಿವೆ. ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸ್ತ್ರೀಯರೇ ಈ ಮೂರು ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಪುರುಷರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯದ ಪರಿಭಾಷೆಯೇ ಬೇರೆ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳತ್ತ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಇಂದಿನ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ತ್ರೀಯರೇ ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ - ಅದೇ ಅವರ ಬಂಡವಾಳ ಕೂಡಾ. ಉತ್ತಮ ನಟಿ (ಅಂದ ಚಂದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ) ಇದ್ದರಾಯಿತು, ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು ಇಂದು ಯಶಸ್ವೀ ಆಗೇತೀರುತ್ತವೆ. ಆಕೆ ಸಿನಿಮಾ ನಟಿ ಇದ್ದರಂತೂ ಹಣದ ಹೊಳೆಯೇ ಹರಿಯುತ್ತದೆ.

---

೧೯. ಕೀತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ : *ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಂದು-ಇಂದು*, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೭೪, ಪುಟ ೨೨.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ರಾಮ, ರಾವಣ, ದುರ್ಯೋಧನ, ಕೃಷ್ಣ, ಕಂಸ, ಅರ್ಜುನ, ದುಷ್ಯಂತ ಮುಂತಾದ ಧೀರೋದಾತ್ತ,ಧೀರಶಾಂತ, ಧೀರಲಲಿತ, ಧೀರೋದ್ಧತ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಿಂಚಿವೆ. ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಗಂಭೀರ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಎಂದು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲದೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ - ಎಚ್ಚಮನಾಯ್ಕ, ಟಿಪ್ಪುಸುಲ್ತಾನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಗಂಭೀರ ಪಾತ್ರವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಲೆಂದೇ ಒಂದು ವರ್ಗದ ನಟರು ಆಗ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡಿದ್ದರು. ಎಷ್ಟೋ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಈ ನಟರನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಯುಗದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನಂತೆ ಹೀರೋ, ವಿಲನ್ ಎಂದು ವಿಭಾಗ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರವೇಶದೊಂದಿಗೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಹೀರೋ-ವಿಲನ್ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮೂಡಿದೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸದಾ ಕೇಳಿಬರುವ ಒಂದು ಮಾತೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಒಳ್ಳೆಯದು - ಕೆಟ್ಟದ್ದೂ ಎಂಬ ಕರಿ-ಬಿಳಿ ಪಾತ್ರಗಳಿವೆ, ಪಾತ್ರವೈವಿಧ್ಯತೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು. ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಕರಿ-ಬಿಳಿ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿದಿದ್ದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲೂ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಆಗಿನ ಕಂಪನಿ ನಟರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಿದ್ದರಾಮಪ್ಪನವರು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದ ದುಷ್ಟಬುದ್ಧಿ, ಭಾಣಾಸುರ ಕೇವಲ 'ಖಳ' ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲೂ ಅವರು ಕೌಶಲ' ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕರಿ-ಬಿಳಿ (ವಿಲನ್-ಹೀರೋ) ಪಾತ್ರಗಳು ಗೋಚರಿಸಿದ್ದು.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟವೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿಯ ಹಾಸ್ಯ ಅಭಿನಯ. ನಮ್ಮ ಅಟ್ಟದಾಟಗಳಲ್ಲಿಯ ಹನುಮನಾಯಕ, ನಕಲಿ, ಸಾರಥಿ ಒದಗಿಸುವ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಈ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಹಾಸ್ಯದ ರೀತಿ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆರಂಭದ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಹಾಸ್ಯ' ಎಂಬ ಬೇರೇ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಕಥೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಧರ್ಭಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ 'ಹಾಸ್ಯ' ಸೃಷ್ಟಿ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು 'ಮನರಂಜನೆ". ಎಂದರೆ 'ಹಾಸ್ಯ'ಸನ್ನಿವೇಷಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂದು ತಿಳಿದರೊ ಅಂದಿನಿಂದ ನಾಟಕಕಾರ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ 'ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರ' ನಿರ್ಮಿಸತೊಡಗಿದ. ಇದು ಕಥೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಇಲ್ಲದಿರಬಹುದು. ಅಂತೂ ಹಾಸ್ಯ ಬೇಕು. ಗರೂಡರು, ವಾಮನರಾಯರು ಹಾಗೂ ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನರು ಮೊದಲನೇ ಗುಂಪಿನ ಲೇಖಿಕರಾದರೆ, ಕಂದಗಲ್ಲ,ಮಹಾಂತೇಶ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಹಾಗೂ ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನವರು ಎರಡನೇ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುತ್ತಾರೆ. 'ಹಾಸ್ಯ' ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಬೆಳೆದಂತೆ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳೂ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಹಾಸ್ಯ ಅಭಿನಯದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡರು. ಮುಂದೆ ಇದೇ ಪರಂಪರೆ ಬೆಳೆದು ಸಧ್ಯಕ್ಕೆ 'ಹಾಸ್ಯ' ಅಭಿನಯವೇ ನಾಟಕ ಅನ್ನುವ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಲುಪಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾಲಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲೂ ಉತ್ತಮ ಅಭಿನಯಕಾರರು ಹೊರ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ ಹಾಗೂ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳೂ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿವೆ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವನ್ನು ನಟರಿಗೆ ಹೇಳಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದವರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರರೇ ಆಗಿರುತ್ತಿದ್ದರು, ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕಕಾರರು ಸ್ವತಃ ಯಶಸ್ವೀ ನಟರೂ ಆಗಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಕ್ವಚಿತ್ತವಾಗಿ ಕಂಪನಿಯ

ಹಿರಿಯ ನಟ ಮತ್ತೊಬ್ಬರು ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಟಕರಿಗೆ ಕಲಿಸುತ್ತದ್ದ. ನಾಟಕ ಕಲಿಸುವವರಿಗೆ ' ಮಾಸ್ತರ' ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಮಾಸ್ತರರು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಅಭಿನಯ ರೀತಿಯನ್ನೇ ನಟರು ಕಲಿತು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲು 'ಮಾಸ್ತರ' ಅಂದರೆ ಶಾಂತಕವಿಗಳು. ಇವರು ನಾಟಕಕಾರರಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಸ್ವತಃ ಕೃತಪುರ ಕಂಪನಿಗೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಕಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರು ಆಗ ಕಲಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಅಭಿನಯದ ರೀತಿಯಾವುದು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ದಾಖಲೆಗಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇವರ ಮೊದಲಕೃತಿ ಉಷಾಹರಣ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಇವರು ಆಗ ತಮ್ಮೆದುರಿಗಿದ್ದ 'ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ' ರಂಗಪ್ರಕಾರವಾದ ದೊಡ್ಡಾಟದ ಅಭಿನಯಶೈಲಿಯಿಂದ ಪ್ರೇರಿತರಾಗಿರುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ 'ಲೋಕಧರ್ಮಿ' ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮಾನಸಿಕವಾದಂತಹ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಮುಖಚರ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವುದು, ವಿವಿಧ ಶೈಲಿಯ ಮುಖಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ (Facial expression)ಮಾಡುತ್ತ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತಾ ನಟಿಸುವುದು ಆಧುನಿಕ ಅಭಿನಯ. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳ ಮುಖಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿವರಣೆ ನಮ್ಮ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಮುಖಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಉಷಾಹರಣ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕೆಲ ಅಭಿನಯ ಸೂಚನೆಗಳು ಇಂತಿವೆ : ಆನಂದದಿಂದ, (ಪುಟ ೨) ಅಪಹಾಸ್ಯಭಾವದಿಂದ ನಕ್ಕು (ಪುಟ ೩), ಆಲೋಚಿಸಿ ತಲೆದೂಗಿ (ಪುಟ ೩), ಬಲಗಡೆಗೆ ಮುಖಮಾಡಿ, ಎಡಗಡೆಗೆ ಮುಖಮಾಡಿ (ಪುಟ ೭) ಮುಗುಳುನಗೆಯಿಂದ (ಪುಟ ೧೫), ಹಿರಿನಗೆ ನಕ್ಕು, ಕಿರಿನಗೆ ನಕ್ಕು (ಪುಟ ೧೭), ಅವಳ ಇಂಗಿತ ಮನಸು ತಿಳಿದ ಭಾವದಿಂದ (ಪುಟ ೧೭), ತಂಸ ಗ್ರಹಿಕೆಯಿಂನು ಅವಳು ಮಾತಿನಿಂದ ಸುಳ್ಳು ಮಾಡುತ್ತ ನುಡಿದಳೆಂಬ ಈರ್ಷೆಯ ಧ್ವನಿಯಿಂದ (ಪುಟ ೧೬), ರಮಿಸುವ ಭಾವದಿಂದ (೧೮), ಮರ್ಮಭೇಧಕ ಪ್ರಿಯಧ್ವನಿಯಿಂದ (ಪುಟ ೧೮) ಇತ್ಯಾದಿ. ಇವರು ತಮ್ಮ ಪತ್ಯದಲ್ಲಿ ನೀಡಿರುವ ಅಭಿನಯದ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ 'ಸಹಜತೆ', ನೈಜ ಭಾವಗಳನ್ನು 'ವಾಸ್ತವ' ಅನ್ನಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದರು ಎಂದು ಹೇಳ ಬಹುದು. ಡಂಬಳ ಹುಚ್ಚಾಚಾರ್ಯ, ಜೀವಾಬಾಳಪ್ಪ, ಮುಂತಾದವರು ಈ ಕಾಲದ ನಟರಾಗಿದ್ದರು.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯ ಹದವಾಗಿ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಂಡದ್ದು ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ. ಚಿಕ್ಕೋಡಿ ಶಿವಲಿಂಗ ಸ್ವಾಮಿಗಳು, ವಾಮನ ರಾವ್ ಮಾಸ್ತರ, ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರಂಥ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯ (ಮಾಸ್ತರ)ರ ಪರಿಶ್ರಮದಿಂದ ಅಭಿನಯ ಒಂದು ಶಿಸ್ತಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿತು. ಇವರ ಗರಡಿಯಲ್ಲಿ ಪಳಗಿದ ಅನೇಕ ನಟ-ನಟಿಯರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಇನ್ನಿಲ್ಲದಂತೆ ಬೆಳಗಿದರು. ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಿಂಚಿದವು. ಹಲಗೇರಿ ಜಟ್ಟೇಪ್ಪನಂಥ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಹಾಸ್ಯ ನಟರು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿ

ಆದರು. ಹಂದಿಗನೂರ ಸಿದ್ಧರಾಮಪ್ಪ, ಹಮ್ಮಿಗಿ ನೀಲಕಂಠಪ್ಪ, ಮುರಗೋಡ ಗಂಗಾಧರಪ್ಪ, ತುಕಾರಾಮಪ್ಪ, ಬಸವರಾಜ ಮನ್ಸೂರ ಅಲ್ಲದೆ ಸ್ವತಃ ಗರೂಡರೂ, ವಾಮನರಾಯರೂ, ಚಿಕ್ಕೋಡಿ ಶಿವಲಿಂಗ ಸ್ವಾಮಿಗಳೂ ಅದ್ಭುತ ನಟರಾಗಿದ್ದರು. ಎಲ್ಲೂಬಾಯಿ ಗುಳೇದಗುಡ್ಡ, ಗಂಗೂಬಾಯಿ ಗುಳೇದಗುಡ್ಡ, ಬಚ್ಚಾಸಾನಿ ಮುಂತಾದವರು ಈ ಕಾಲದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟಿಯರಾಗಿದ್ದರು. ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಲ್ಲ ಅನೇಕ ನಟರ ತಂಡವೇ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡಿತ್ತು. ಪಾತ್ರ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಶಿಸ್ತಿನ ತಾಲೀಮು, ಪಾತ್ರವನ್ನು ತಲ್ಲೀನತೆಯಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕೆಂಬ ದೃಢವಾದ ನಂಬಿಕೆ ಈ ಕಾಲದ ನಟರಿಗೆ ಇತ್ತು. ಗರೂಡರಂಥವರು ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಜೀಸಿನಲ್ಲೂ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ನಟನ ಅಭಿನಯವೇ ಮುಖ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಅಭಿನಯವೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜೀವಾಳ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ಅವರಿಗೆ ಅಭಿನಯ ಜೀವನ ದರ್ಶನದ ಮಾರ್ಗವಾಗಿತ್ತು. ಅಭಿನಯವನ್ನು ಅವರು ತಪಸ್ಸು ಎಂದು ಕರೆದರು. ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಆ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಅಥವಾ ಮಾತಿನ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ.[೨೦] ಆಗಿನ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಗರೂಡರದು 'ವಾಸ್ತವ' ಅಭಿನಯದ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ರೂಢಿಗೆ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿತ್ತು. ಗರೂಡರು ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರಮಾಡಲಿ, ಆ ಪಾತ್ರವಾಗಿಯೇ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಾಲಿಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟ ಡಿ. ದುರ್ಗಾದಾಸ ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ.[೨೧] ಆದರೆ ಗರೂಡರ ಅಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀಪಾದರಾವ್ ಗರೂಡ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ : "ಗರೂಡರು ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅವರು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದುದೇ ಪಾತ್ರವಾಯಿತು."[೨೨] ಈ ಇಬ್ಬರೂ ನಟರು ಗರೂಡರ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮೆಚ್ಚಿ ಆಡಿದ ಮಾತುಗಳಾದರೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ವಿರುದ್ಧ ರೀತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತವೆ. ಗರೂಡರು ಪಾತ್ರದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ತಮ್ಮನ್ನು ತೆತ್ತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಮೊದಲನೆ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅನ್ನಿಸಿದರೆ, ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಘನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಬಗ್ಗಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂದು ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಹೇಗಿದ್ದರೂ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲೆ ಅವರದು ಮೋಡಿಹಾಕಬಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಹಾಗೇ ಮೋಡಿ ಹಾಕಬಲ್ಲ ಅಭಿನಯವಾಗಿತ್ತು.

ಉಚ್ಛ್ರಾಯಕಾಲದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟರು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ 'ಅರುಣೋದಯ' ದ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ರೂಪಗೊಂಡಿದ್ದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಹಿಂದುತ್ವ, ಕರ್ನಾಟಕತ್ವದ ಎಚ್ಚರಿಕೆ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ, ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ರಸಸೃಷ್ಟಿ, 'ಸನಾತನ' ಮೌಲ್ಯಗಳ ಆದರ್ಶ, ಉದಾತ್ತತೆ - ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಇವರ

---

೨೦. ಸಂದರ್ಶನ ಶ್ರೀ ಶ್ರೀಪಾದರಾವ್ ಗರೂಡ. ೨೮.೧೦.೧೯೯೫

೨೧. ಸಂದರ್ಶನ ಶ್ರೀ ಡಿ. ದುರ್ಗಾದಾಸ್ ೨೦-೪-೯೩.

೨೨. ಬಸವರಾಜ ಜಗಜಂಪಿ ; *ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು*, ವೀರಶೈವ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ ಗದಗ, ೧೯೯೩, ಪುಟ ೨೧೧, ಶ್ರೀ ಶ್ರೀಪಾದರಾವ್ ಗರೂಡರ ಸಂದರ್ಶನದ ಉಲ್ಲೇಖಿತ.

ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೀತಿ ಘನತೆ ಇತ್ತು. ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ 'ಹಿಂದೂ' ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಚಾರಕರಂತೆ ಇವರ ಪೌರಾಣಿಕ-ಸಾಮಾಜಿಕ-ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಮೂಡಿಬಂದವು. ಈ ಕಾಲದ ನಟರಿಗೆ ಅಭಿನಯ ಕೇವಲ ವೃತ್ತಿಆಗಿರಲಿಲ್ಲ ಅದೊಂದು 'ಗೀಳು' ಆಗಿತ್ತು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ನಟರು ಆಗಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮುಂಚೋಣಿಯಲ್ಲಿರುವ ಮುದವೀಡಕರ ಕೃಷ್ಣರಾಯರು, ಆಲೂರ ವೆಂಕಟರಾಯರು, ಹುಯಿಲಗೋಳ ನಾರಾಯಣರಾಯರು ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಘನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸರಿಸಮ ಒಡನಾಡಿಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಅಂದರೆ ದೃಶ್ಯೇತರ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಕ್ತಾರರಿಗೂ ದೃಶ್ಯಮಾಧ್ಯಮದ ನಟರಿಗೂ ಮಧ್ಯ ಕಂದರವಿರಲಿಲ್ಲ ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದ ಅಭಿನಯಕಾರರಿಗೆ ಇನ್ನಿಲ್ಲದ ಮಹತ್ವವಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಅವರು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪಾತ್ರಗಳು ದುಷ್ಟವಾಗಿರಲಿ ಸುಕುಮಮಾರವಾಗಿರಲಿ, ಉದಾತ್ತವಾಗಿರಲಿ, ಅವುಗಳಿಗೆ ಒಂದುರೀತಿಯ ಘನತೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಇವರ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯ ಒಂದು ಶಿಸ್ತಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿತು.

ಮಧ್ಯಯುಗದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯಕಾರರೆಲ್ಲರೂ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರ ಗರಡಿಯಲ್ಲಿ ಪಳಗಿದವರೇ ಆಗಿದ್ದರು. ವಿಶ್ವರಂಜನಿ ಕಂಪನಿ, ವಾಣೀವಿಲಾಸ ಕಂಪನಿ, ಕಲಾವೈಭವ ನಾಟ್ಯ ಸಂಘ, ಶಾರದಾಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ಗೋಕಾಕ ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟನೆಯಲ್ಲಿ ಪಳಗಿದವರೇ ಇದ್ದರು. ಅಭಿನಯಕೂಡಾ ವಿಕ್ರಯವಾಗಬಲ್ಲ ವಸ್ತು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಬಲವಾದದ್ದು ಇಲ್ಲಿಯೇ. ಹೀಗಾಗಿ ಉಚ್ಛ್ರಾಯಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಒತ್ತಡದಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡ ಅಭಿನಯಶೈಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧರೂಪಗಳಾಗಿ 'ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ'ದ ರೂಪ ಪಡೆದವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗರೂಡರು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ದಶರಥನ ಪಾತ್ರ ಸಹಜತೆ, ತಲ್ಲೀನತೆ ಹಾಗೂ ತಾರ್ಕಿಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಂಡರೆ:ಮಧ್ಯಯುಗದ ಈಚೆಗೆ ಅದೇ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಯಾರೇ ನಿರ್ವಹಿಸಲಿ, ಅದು ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಡೆಯತೊಡಗಿತು. ಏಕೆಂದರೆ ಅರುಣೋದಯ ಕಾಲದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸ ಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿ ಉಚ್ಛ್ರಾಯಕಾಲದ ನಟನಿಗೆ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ನಟನಿಗೂ ಆಗಿನ ಸಾಮಾಜಿಕರಿಗೂ ಅಷ್ಟೊಂದು ಬಿರುಕು ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮಧ್ಯಯುಗದಿಂದೀಚೆಗೆ ಆ ಬಿರುಕು ಹೆಚ್ಚಾಯಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ನಟ ಏನಾದರೂ ಮಾಡಿ ಸಾಮಾಜಿಕರ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಿದ್ಧ ಅಭಿನಯ ತಂತ್ರಗಳ ಮೊರೆಹೋದ. ಆದರೆ ಇದು ಒಮ್ಮೆಲೆ ನಡೆದದ್ದಲ್ಲ, ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ನಡೆಯಿತು. ಬರುಬರುತ್ತ ಇವು ನಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳೇ ಅಲ್ಲ ಅನ್ನುವ ಸ್ಥಿತಿ ಕೂಡಾ ತಲುಪಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನಟರಷ್ಟೇ ಹೊಣೆಗಾರರಲ್ಲ. ಒಟ್ಟು ಆ ಕಾಲದ ಸ್ಥಿತಿ ಹಾಗಿತ್ತು.

ಆದರೂ ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪ, ಗೋಕಾಕ ಬಸವಣ್ಣೆಪ್ಪ, ಎಲಿವಾಳ ಸಿದ್ದಯ್ಯ, ಡಿ. ದುರ್ಗಾದಾಸ, ಮಧ್ವರಾಜ ಉಮರ್ಜಿ, ಅದೃಶ್ಯಪ್ಪ ಮಾನ್ವಿ, ಶಾಂತಕುಮಾರ, ಶ್ರೀಪಾದರಾವ್ ಗರೂಡ, ಸಿರ್ಸಿ ಪೇಂಟರ, ಅಂಬುಜಮ್ಮ, ನಾಗರತ್ನಮ್ಮ, ಸೋನುಬಾಯಿ ದೊಡ್ಡಮನಿ, ಇಂದಿರಾಬಾಯಿ ಬೆಂಗಳೂರು, ಸುಭದ್ರಮ್ಮ ಮನ್ಸೂರ ಮುಂತಾದ ನಟ ನಟಿಯರು ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಬಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯದ ಶಿಸ್ತು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಮಕಾಲೀನರ ಜೊತೆ ಸ್ಪಂದಿಸಲು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕಂದಗಲ್ಲ ಹಣಮಂತರಾಯರ ನಾಟಕಗಳು ಭಾಷಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೊಸಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ ಬಡವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹೊಸಜೀವ ಬಂದಂತಾಯಿತು. ವಾಚಿಕಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಇನ್ನಿಲ್ಲದ ಮಹತ್ವ ಬಂದದ್ದು ಕಂದಗಲ್ಲರ ನಾಟಕಗಳಿಂದಲೇ. ರಾಯರು ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯ ಮಾರ್ಗ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ್ದರು. ಮರಾಠಿ, ಹಿಂದಿ, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಪರಿಚಯವಿತ್ತು. ಮುಕ್ತಛಂದಸ್ಸು (Blank Verse) ಮಾದರಿಯ ಅವರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿನ ಭಾಷಾಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಲಯವಿದೆ. ಶಿಷ್ಟ ಅನ್ನಿಸಿದರೂ ನುಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಜನಪದೀಯ ಅಂಶ ತುಂಬಿದೆ. ಅವರ ಭಾಷೆಯನ್ನು ರಾಯರು ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟಂತೆ ನುಡಿಸಿದರೆ ಅದೇ ಅಭಿನಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ಜಿ.ಜಿ.ಹೆಗಡೆ, ಮಹಾಂತೇಶಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮುಂತಾದವರು ತಮ್ಮ ಪೌರಾಣಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟರು. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆದದ್ದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಹೆಚ್ಚು. ಮುಂದೆ ಕ್ರಮೇಣ ಪೌರಾಣಿಕ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಮರೆ ಆದವು. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ ಬಂದರೂ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಪೌರಾಣಿಕ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿಯ ಪೊರೆ ಕಳಚಿರಲಿಲ್ಲ. ಉಚ್ಛ್ರಾಯಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ರೂಢಿಯಿದ್ದ ನಟರು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಅಭಿನಯದ 'ನೈಜತೆ'ಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ತೊಡಕಾಗಿದ್ದೂ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಇರಬಹುದು. ಈಗಿನ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ ಮೈಕಿನ ಎದುರಿಗೆ ನಿಂತು ಸಿನಿಮಾಹಾಡನ್ನೋ ಅಥವಾ ಯಾವುದಾದರು ಅನವಶ್ಯಕ ಸಂಭಾಷಣೆ ಹೇಳುವುದನ್ನೇ ಅಭಿನಯ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕಗಳೂ ಹಾಗೇ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡಿವೆ. ಇದು ಚಲನಚಿತ್ರದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾದದ್ದು.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸ್ತ್ರೀಯರೇ ವಹಿಸುವ ರೂಢಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಪುರುಷರೂ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಮ್ಮಿಗಿ ನೀಲಕಂಠಪ್ಪಾ, ಮುರಗೋಡ ಗಂಗಾಧರಪ್ಪ, ವಿಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪ, ಗೋಕಾಕ ಬಸವಣ್ಣೆಪ್ಪ ಹಾಗೂ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ನಟರು ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಲೇ ನಟರಾಗಿ ರೂಪಗೊಂಡವರು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ರಾಜಾ'ಪಾರ್ಟಿಗೆ ಎಷ್ಟು ಮಹತ್ವವಿತ್ತೋ ಅಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವ ಈ 'ರಾಣಿ' ಪಾರ್ಟಿಗಳಿಗೂ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪುರುಷರು ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿತ್ತಿದದ್ದನ್ನು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಆತನ ಹೆಚ್ಚಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರ ಪುರುಷಪಾತ್ರವಾಗಿ ವೇಷಾಂತರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಹುಡುಗರೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಈ ವೇಷಾಂತರ ತಂತ್ರ ಅವರಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವೀಕರಣದತ್ತ ಸಾಗುತ್ತಿರುವ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಪರಂಪರೆ ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವೆಡೆ ಆ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ **ಸೆಝುವಾನ್ ನಗರದ ಸಾಧ್ವಿ** ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಯಕಿ ಶೆಂಟೆ - ಗಂಡಸು ಶುಯಿತಾ ಆಗಿ ವೇಷಾಂತರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಈ ವರೆಗೆ ಗಂಡಸರೇ ಆ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದ ಉದಹಾರಣೆಗಳಿಲ್ಲ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ

ದೂರೀಕರಣದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ತಂತ್ರ ಹೆಚ್ಚು ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಹಾಗೇ ಆತನ ಮದರ್‌ಕರೇಜ್ ಕೂಡಾ ಇಂಥ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯ ಕೃತಿ ಆಗಿದೆ. [೨೩]

ನಮ್ಮ ಜನಪದ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ಯಕ್ಷಗಾನ, ದೊಡ್ಡಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ಪುರುಷರೇ ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪಾರಿಜಾತ ಆಟದಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಕೊರವಂಜಿ' ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪುರುಷರು ವಹಿಸುವುದುಂಟು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಅಸಹಜವಾಗಿ ಕಂಡ ಈ ರೂಢಿಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಭಾರತತೀಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಡಿದ್ದನ್ನು ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ.[೨೪] ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪುರುಷರೇ ವಹಿಸುವುದು, ಇತ್ತೀಚಿಗೆ ಸ್ತ್ರೀಯರೇ ಸ್ತ್ರೀ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ರೂಢಿ ಬೆಳೆದ ಮೇಲೆ 'ಅಸಹಜ' ಅಥವಾ 'ವಿಸಂಗತಿ' ಅನ್ನಿಸಬಹುದು. ಶ್ರೀರಂಗರಂಥವರು ಇಂಥ 'ಅಸಹಜತೆ'ಯನ್ನು ಟೀಕಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ 'ಅಸಹಜತೆ'ಯಲ್ಲೇ ಒಂದು ಕಲೆಗಾರಿಕೆ ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದ ಹೇಮರಡ್ಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮನ ಅತ್ತೆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಓರ್ವಗಂಡಸು ಹಾಗೂ ಆಕೆಯ ಇಬ್ಬರು ನಾದಿನಿಯರ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹೆಂಗಸರು ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಮಲ್ಲಮ್ಮನನ್ನು ಈ ಮೂವರು ಪೀಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ರಂಜನೆ ನೀಡತ್ತಿದ್ದುದು ಅತ್ತೆಯ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದ ಪುರುಷನ ಅಭಿನಯ.[೨೫] ತೀರ ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೂ ಪಂಚಾಕ್ಷರ ಗವಾಯಿಗಳ ಕಂಪನಿಯ ಹೇಮ್ಮರಡ್ಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಗಂಡಸರೇ ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಶಿವಣ್ಣ ಎಂಬಾತ ಚಿತ್ತರಂಜಿನಿಯ (ವೇಶ್ಯೆ) ಪಾತ್ರದ ಅಭಿನಯ ಒಂದು legend ಆಗಿತ್ತು. ಆತ ಈಗಲೂ ಇದ್ದಾನೆ. ಈ ಅಭಿನಯದ ನೈಜತೆ ಹಾಗೂ ನೈಜತೆಯಭಾಸ ಹುಟ್ಟುಹಾಕಬಲ್ಲ ಕಲಾವಂತಿಕೆಗೆ ಇದೊಂದು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ. ಬಹುಶಃ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರಂತಹ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳೂ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಹುಟ್ಟಬಹುದು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಿಗೆ ಈ ಮರಾಠಿ ನಟನೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿ. ಈ ನಟನ ಸರಿಸಮ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲ ಹಮ್ಮಿಗಿ ನೀಲಕಂಠಪ್ಪ, ಮುರಗೋಡಗಂಗಾಧರಪ್ಪರಂತಹ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಗಿ ಹೋಗಿದ್ದಾರೆ.

ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಮುಖರಸವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಜನರಂಜನೆಗೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಆದಂತೆ ಆಗಿನ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಕಾರರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಹಾಸ್ಯ' ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಹಲವಾರು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಶಾಂತಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಮೊದಲನೆ ನಾಟಕ ಉಷಾಹರಣದಲ್ಲೇ ಅಂತಃಶೀಲ, ಬಹಿಃಶೀಲ ಎಂಬ ಜಂಟಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣನವರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ

---

೨೩. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಇಂಥ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗ ಭಾರತದಲ್ಲಾಗಿದೆ ಎಂದು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಎನ್.ಎಸ್.ಡಿ. ಯ ಮನೋಹರ ಸಿಂಗ್ ಎಂಬ ನಟ 'ಮದರ್‌ಕರೇಜ್'ಳ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದ್ದನಂತೆ.

೨೪. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ; *ರಾಜಸ್ಪರ್ಶ*, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೯೬, ಪುಟ ೬೨.

೨೫. ಸಂದರ್ಶನ ಶ್ರೀ ಶ್ರೀಪಾದರಾವ್ ಗರೂಡ - ಅವರು ಹೇಮರಡ್ಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅತ್ತೆ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದ್ದರು. ೨೦.೪.೯೩

ಆಡುತ್ತಿದ್ದ **ಸದಾರಮೆ** ನಾಟಕದ ತುಂಬಾ 'ಹಾಸ್ಯ'ವೇ ಪ್ರಧಾನ ರಸವಾಗಿದೆ. ಸ್ವತಃ ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣನವರದು ನೇರ ಹಾಸ್ಯವಾದರೆ, ಸಮಾಜದ ಓರೆಕೋರೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಕಟಕಿಗಳಿಂದ ತೀಪ್ರ ತರಾಟೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಹಾಸ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿದ ಕೆ. ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯನವರದು ಇನ್ನೊಂದು ಮಾರ್ಗ. ಆಗಿನ ಹಳೇ ಮೈಸೂರು ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ನಟನೆಯ ಪರಂಪರೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದು ಈ ಎರಡು ಮೂಲಗಳಿಂದ.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹಲಗೇರಿ ಕಂಪನಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆಗ ಆ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕಜಟ್ಟೆಪ್ಪ ಪ್ರಮುಖ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಈ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಆಡುತ್ತಿದ್ದ **ಉತ್ತರ ಭೂಪ, ಬಿ.ಎ., ಸ್ತ್ರೀ** ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇವರದೇ ಪ್ರಮುಖ ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರ. ವೆಂಕೋಬರಾಯರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಮಲ್ಲೂರಪ್ಪ, ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಗಂಗಾವತಿ ಬಸಣ್ಣ, ಶಾಂತಕುಮಾರ ಮುಂತಾದವರು ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಇವರಲ್ಲಿ ಶಾಂತಕುಮಾರರ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಾಭಿನಯದ ಪ್ರತಿಭೆ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವಂಥದ್ದು. **ಟಿಪ್ಪುಸುಲ್ತಾನ** ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಇವರ ಮೀರಸಾದಕನ ಪಾತ್ರ ವಿಶೇಷವಾದದ್ದು. ರಾಷ್ಟ್ರಭಕ್ತಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವೀರರಸಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಶಾಂತಕುಮಾರ ಅವರು ಮೀರಸಾದಕನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಹತ್ತಿದ ಮೇಲೆ ಆನಾಟಕ 'ಹಾಸ್ಯರಸ'ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ರಸಾಂತರ ಹೊಂದಿದೆ. **ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ** ನಾಟಕವನ್ನು ಮುಂದೆ ಎಲ್ಲೇ ಆಡಲಿ, ಆ ಪಾತ್ರಕ್ಕಾಗಿ ಇವರನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಆಹ್ವಾನಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕಂಪನಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಕಲೆಕ್ಷನ್ ಕಡಿಮೆ ಆದರೆ ಇವರಿಂದ ಆದಾಯ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿತ್ತು.[೨೬] ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಸನ್ನಿವೇಶದ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕಿಂತ ವಿವಿಧಬಗೆಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೇ ವಿಶಿಷ್ಟರೀತಿಯಿಂದ ನಿರ್ವಹಿಸಿ ಹಾಸ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಇವರಿಗೆ ಅನ್ನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಉಚ್ಛ್ರಾಯಕಾಲದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಸ್ವಲ್ಪಸನ್ನಿವೇಶಬದ್ಧವಾಗಿ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಪ್ರತಿಭೆಯುಳ್ಳ ಹಾಸ್ಯ ನಟನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಆಶುವಿಸ್ತರಣೆ (Improvisation) ಪಡೆದು ಪಾತ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡುವ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಹಾಸ್ಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ವಿಶೇಷ ಸನ್ನಿವೇಶಬದ್ಧ ಅನ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ಅವರ ಅಭಿನಯ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಆಚೆಗೆ ಹೋಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿ ವ್ಹಾ ! ಒನ್ಸ್‌ಮೋರ್! ಅನ್ನುವ ಗುಣ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಆಗಿನ ಅಟ್ಟದಾಟಗಳಲ್ಲಿನ ಹನುಮನಾಯಕ, ಕೋಡಂಗಿ, ಸಂಸ್ಕೃತನಾಟಕಗಳ ವಿದೂಷಕ. ಮುಂದೆ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಬೆಳೆದಂತೆ ನಕ್ಷತ್ರಿಕ, ಮೀರಸಾದಕ, ರಾಮಾಯಾಣದಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು, ರಾಕ್ಷಸರು ಹೀಗೆ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಹುಡುಕಿದರು. ಹೇಮರಡ್ಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪೆದ್ದುಗಂಡ ಭರಮರಡ್ಡಿಯನ್ನು ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರವಾಗಿಸಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿದವರು ವೃತ್ತಿರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯಕಾರರು, ಸಾಮಾಜಿಕ

---

೨೬. ಸಂದರ್ಶನ ಶ್ರೀ ಶಾಂತಕುಮಾರ. ೧೫.೧೦.೯೫

ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಯೋಗವಾಗ ಹತ್ತಿದಂದಿನಿಂದ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹಳ್ಳಿಗಮಾರನೋ, ಮನೆಯ ಆಳೋ, ಜಿಪುಣಶೆಟ್ಟಿ ಅಥವಾ ಗೌಡನೋ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ರೂಪಗೊಂಡವು. ಪೌರಾಣಿಕ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದಾಗಿ ಹಾಸ್ಯ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿತ್ತು. ಶಾಂತಕುಮಾರರಂಥವರು ಹಾಸ್ಯದ ಒಂದು ಮಾರ್ಗವನ್ನೇ ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದರು. ಅವರ ಸಂಭಾಷಣಾ ಚತುರತೆ, ಅನನುಕರಣೀಯ. ಅವರ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯ ಈಗಲೂ ಜನಮನದಲ್ಲಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಬೆಳೆದಂತೆಲ್ಲಾ ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ "ಕಥೆ"ಯೇ ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ಅದು ಫ್ರಂಟ್ ಸೀನಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆ. ಮುಖ್ಯ ಕಥೆಗೂ ಅದಕ್ಕೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧ ಇಲ್ಲದಂತೆ ಆ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ನಡೆಯತೊಡಗಿದವು. ಕಂದಗಲ್ಲರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈರೀತಿಯ ಹೊಳುವುಗಳಿವೆ. **ಮಾತಂಗಕನ್ಯಾ** ನಾಟಕದ ರತ್ನಾ, ಕನಕಾ **ರಕ್ತರಾತ್ರಿ** ನಾಟಕದ ಮದಹಂಸಿ, ಶಂಕದತ್ತ, ನವಲಿಪಕ್ಕ, ಮುಂತಾದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕೊಡಬಹುದು. ಈಗಿನ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ರಸವಾಗಿ ಬರುತ್ತಿಲ್ಲ. ಅಸಂಬದ್ಧ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಅಂಗಚೇಷ್ಟೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಹಸೆಗೆಟ್ಟಿದೆ; ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಶ್ಲೀಲತೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಅದರ ವಿಕೃತ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಹಾಸ್ಯ ಹರಿಯುತ್ತಿದೆ.

ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವನ್ನೂ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದೂಕೂಡಾ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಂದ್ರನ ಸಭೆಯಲ್ಲೊ, ರಾವಣನದರ್ಬಾರದಲ್ಲೊ ಒಂದೆರಡು ಶಾಸ್ತ್ರಿಯ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಲಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಕಂಪನಿ ನಟರಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಪಾಠದ ಜೊತೆಗೆ ನೃತ್ಯದ ಪಾಠವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡುವ ರೂಢಿ ಇತ್ತು. ಖ್ಯಾತ ನೃತ್ಯಪಟು ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಕುಲಕರಣಿ ಹಂಸಭಾವಿಯವರು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ನೃತ್ಯಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ನೃತ್ಯಪಾಠವನ್ನು ನಟರಿಗೆ ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆಗಿನ ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಥಕ್, ಅಥವಾ ಭರತ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿತ್ತು. ಸ್ತ್ರೀಯರೇ ಸ್ತ್ರೀಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಹತ್ತಿದ ಮೇಲೆ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಇನ್ನಿಲ್ಲದ ಮಹತ್ವಬಂದಿತು. ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನು ಕಂಪನಿಗಳಿಗೆ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳವಾಗ ನೃತ್ಯದ ಜ್ಞಾನ ಇರುವುದು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವಾಗಿತ್ತು. ನೃತ್ಯವು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜನಾಕರ್ಷಣೆಯ ತಂತ್ರವಾಗಿತ್ತೇವಿನಃ ರಂಗಭಾಷೆಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಮುಂದೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಯುಗ ಆರಂಭವಾದ ಮೇಲೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯವೂ ಮರೆಯಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ರಾಕ್-ಎನ್ ರೋಲ್, ಟ್ವಿಸ್ಟ್, ಡಿಸ್ಕೊ, ಬ್ರೇಕ್ ಇತ್ಯಾದಿ ನೃತ್ಯಗಳು ಚಲನಚಿತ್ರದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಟನಿಗೆ ಅಭಿನಯದ ತರಬೇತಿಗಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕೇಂದ್ರಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಂಪನಿಯೂ ಒಂದು ರಂಗತರಬೇತಿ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿತು. ಸ್ವಲ್ಪ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಇದ್ದ ನಟನಿಗೆ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ದಿನನಿತ್ಯದ ಪ್ರಯೋಗಗಳೇ ಪಾಠಕಲಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ತನಗಿಂತ ಹಿರಿಯರ ಅಭಿನಯ ನೋಡಿ ನಟ ಕಲಿಯುತ್ತಿದ್ದ. ನಾಟಕಕಾರರು, ಅಥವಾ ಮಾಲಿಕರು, ಇಲ್ಲವೇ ಹಿರಿಯ ನಟರು ಅಭಿನಯ ಹೇಳಿ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಗರೂಡರು, ವಾಮನರಾಯರು, ವೆಂಕೋಬರಾಯರು ಇತ್ಯಾದಿ ಕಂಪನಿ ಮಾಲಿಕರು ಅಭಿನಯ ತರಬೇತಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಪಾಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಗರೂಡರಂತೂ

ಶಿಸ್ತಿನ ಅಭಿನಯದ ಗುರುಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಅವರ ಗರಡಿಯಲ್ಲಿ ಪಳಗಲು ಆಗಿನ ನಟರು ಹಾತೊರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಗೆಯೇ ಚಿಕ್ಕೋಡಿ ಶಿವಲಿಂಗಸ್ವಾಮಿಗಳೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರಾಗಿದ್ದರು. ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡಲು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ತಜ್ಞರು ಇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಗಾಡಗೋಳಿ ನೀಲಕಂಠಬುವಾ, ಅಬ್ದುಲ್ ಕರೀಂಖಾನ ಸಾಹೇಬರಂಥ ಸಂಗೀತ ದಿಗ್ಗಜರು ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ನಟರಿಗೆ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ನಟ ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಕಲಿಯಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಹತ್ತಾರು ವರ್ಷ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಸರ್ವಿಸ್ ಇಲ್ಲದೆ ಯಾವ ನಟನಿಗೂ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ಸಿಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಟರು ಮೊದಲು ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿಯೇ ಪುರುಷಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಬಡ್ತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದಗಳೂ ಉಂಟು. ನೇರ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ದಕ್ಕಿಸಿಕೊಂಡವರಿದ್ದಾರೆ. ಮಧ್ಯಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಶಾರದಾಸಂಗೀತ ನಾಟಕಮಂಡಳಿ ನಟರನ್ನು ತರಬೇತಿಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು . ಗೋಕಾಕ ಬಸವಣ್ಣೆಪ್ಪ ಅಭಿನಯ ತರಬೇತಿ ಕೊಡುವುದರಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಮುತುವರ್ಜಿ ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಗ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡುವುದೇ ದೊಡ್ಡ ಶ್ರಮದ ಕೆಲಸವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆ ನುಡಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಕಲಿಯುವುದೇ ನಟರಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ಸಾಧನೆ ಆಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಗರೂಡರು ಸ್ವತಃ ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸಿ ನಟರಿಗೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಮನದಟ್ಟಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಕಂದಗಲ್ಲರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನುಡಿಸಲು ನಟರಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹಳಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯ ಆಯ್ದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಡಿ. ದುರ್ಗಾದಾಸ ಅವರು ಕಂದಗಲ್ಲರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. ಅವರು ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು **ಯಮುನಸೋಲು**, ಮುದ್ದಣನ **ರಾಮಾಶ್ವಮೇಧ,ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ** ಇತ್ಯಾದಿ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯ ಆಯ್ದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಗಮಕ ಯುಕ್ತವಾಗಿ ಅಭಿನಯ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಹೇಳುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಕಲಿತು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. [೨೭] ಅಭಿನಯ ಕಲಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಗುರು-ಶಿಷ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಇತ್ತು. ನಟರನ್ನು "ಇವರು ಗರೂಡರ ಶಿಷ್ಯರು", "ಇವರು ಶಿವಲಿಂಗಸ್ವಾಮಿಗಳ ಶಿಷ್ಯರು", "ಇವರು ವಾಮನರಾಯರ ಶಿಷ್ಯರು", ಮುಂತಾಗಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಶಾಂತಕುಮಾರರಂತಹ ಹಾಸ್ಯನಟರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದಿದ್ದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿಯ ಹಾಸ್ಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡರು. ಹೀಗೆ ನಟರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಾಚಾರರಿಂದ ಅಭಿನಯ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಇತರರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೂಲಗಳಿಂದ, ಲೋಕವ್ಯವಹಾರಗಳಿಂದ ಪಡೆದ ಜ್ಞಾನ-ಅನುಭವಗಳಿಂದ ತಮ್ಮ ಅಭಿನಯವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು.

ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿ

ಯಾವುದೇ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ ಆರಂಭವಾಗುವುದು ರಾತ್ರಿ ಸುಮಾರು ೧೦ ಗಂಟೆಗೆ. ಇದು ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದ ರೀತಿ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಈ ರೂಢಿಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದರು. ಬಯಲಾಟ ಒಮ್ಮೆ

೨೭. ಸಂದರ್ಶನ ಶ್ರೀ ಡಿ. ದುರ್ಗಾದಾಸ, ೨೦-೪-೯೬.

ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಂತರಗಳಾಗಲಿ ಅಂಕಗಳಾಗಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಟ ಏಕಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತನಗೆ ಇಷ್ಟಬಂದಾಗ ಬರುವುದು, ಹೋಗುವುದು ನಡದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹವೂ ಸೇರಿ ಇಡೀ ರಂಗಸ್ಥಳ ತೆರೆದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಆಟ ಬೆಳಗಿನ ಜಾವದವರೆಗೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಬಯಲಾಟಗಳ ಅಭಿನಯದ ಸ್ಥಳ (acting space) ಬಹಳ ಚಿಕ್ಕದು ಸುಮಾರು ೧೦ ಅಡ್ಡಿ ಉದ್ದ ೧೦ ಅಡಿ ಅಗಲ ಇರುತ್ತದೆ. ನಟ ಆ ಸಣ್ಣ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಗಾಯನ ನೃತ್ಯ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಇಂದ್ರ ಲೋಕವನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸ ಬಲ್ಲ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆಯುವುದೇ ಮುಚ್ಚಿದ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ. ಹೀಗಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ರಂಗಮಂದಿರ ಪ್ರವೇಶವೇ ಇನ್ನೊಂದು ಲೋಕಕ್ಕೆ ಹೋದಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಸುಮಾರು ೪ ಅಥವಾ ೫ ಗಂಟೆಗಳವರೆಗೆ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ರಾಮಾಯಣದಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಮಾತ್ರ ಬೆಳಗಿನ ಜಾವದವರೆಗೂ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಆಟ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದೇ ಅಂಕ ಪರದೆ ಸರಿಯುವುದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣ ಪೂರ್ಣ ಕತ್ತಲಾತ್ತದೆ ಸುಮಾರು ೨೦ ಅಡಿ ಅಗಲ ೩೦ ಅಡಿ ಉದ್ದವಾದ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಿಮಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಲೋಕದ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿಟ್ಟಂತಹ ರಂಗಸ್ಥಳ ಬೆಳಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಲೋಕದ ಲೀಲೆಯನ್ನು ನೋಡುವಂತೆ ಇಡೀ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಧ್ಯಂತರವಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ರಂಗಮಂದಿರದಿಂದ ಆಚೆಗೆ ಹೋಗಬಹುದು ಮಧ್ಯೆ ಹೋದರೆ ಆತನ ಭ್ರಮಾಲೋಕ ಭಗ್ನವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಈ ಅನ್ನಿಸಿಕೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಟದ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಅಂಕಪರದೆ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಬಾಯಿಯನ್ನು ಮುಚ್ಚುತ್ತದೆ ಆ ಇನ್ನೊಂದು ಲೋಕದ ಲೀಲೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂಕದ ಪರದೆ ಆಟದ ಆರಂಭ ಹಾಗೂ ಮುಕ್ತಾಯದ ಸೂಚನೆ ನೀಡುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕ ಆರಂಭವಾಗುವ ಮುನ್ನ 'ನಾಂದಿ' ಪದ್ಯವನ್ನು ಹಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ದೇವತಾ ಸ್ತುತಿ. ಆಯಾ ಕಂಪನಿಯವರು ತಮ್ಮ ಇಷ್ಟದೇವತೆಯ ಒಂದು ಸ್ತುತಿಯನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅಥವಾ ನಾಟಕಕಾರರೇ ಬರೆದ "ಶರಣುತವಪದದಲಿ ಸುರನಮಿತೆ ಶಾರದೆ", ಅಥವಾ "ನಮೋನಂದಾನಂದಕಂದ", ಇತ್ಯಾದಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ನಾಟಕ ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ, ಅದನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ನಾಂದಿಯ ನಂತರ ಆಟ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಮುಕ್ತಾಯಕ್ಕ ಭರತ ವಾಕ್ಯ ಇರುತ್ತದೆ. ನಾಂದಿ ಹಾಗೂ ಭರತ ವಾಕ್ಯ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟು ಹಾಕಿದಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಆಗಿದ್ದು, ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದೇ ಅದರ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಆಳದ ಭಾಸ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂಥ ಪರದೆ, ಕವಾಟ, ಝೂಲರಿಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಕಂಪನಿಯ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಅಂದರೆ ಈ ರೀತಿಯ ರಸ್ತಾ, ಜಂಗಲ್, ದರ್ಬಾರು, ಮಹಲು ಇತ್ಯಾದಿ ಪರದೇಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಈರೀತಿಯ ದ್ವಿಮಾನ (Two dimentional) ಪರದೆ, ಕವಾಟಗಳ ಮುಂದೆ ತ್ರಿಮಾನ (Three dimentional) ನಟ ನಿಂತು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಹಲವಾರು ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳನ್ನು ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಒಟ್ಟು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ

ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಲೇ ಅದನ್ನು ಮೀರುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಹಲವಾರು ರೀತಿಯಿಂದ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ :

> ಈ ಪ್ರಕಾರದ ರಂಗಮಂದಿರ ಮತ್ತು ಸೀನರಿಗಳು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸಿದರೆ, ಈ ಪ್ರಕಾರದ ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಆ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಮೀರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ವಾಸ್ತವೇತರ ಒಲವು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿತ್ತು. .... ಈ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ-ಸೀನರಿ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಪುರಾಣೇತಿಹಾಸದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪರಿಚಿತವಾಗಿಯೂ ಆಪ್ತವಾಗಿಯೂ ಮಾರ್ಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಅವು ವಾಸ್ತವದಲ್ಲೇ ಉಳಿದುಬಿಟ್ಟರೆ ಅವಕ್ಕೆ ಪುರಾಣ-ಇತಿಹಾಸದ ಘನತೆ ಲಭ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಅರ್ಥಾತ್, ದೇವರು ದೇವರಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಜರಿಗೆ ರಾಜರ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ದಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಂಥ ವಾಸ್ತವೀಕೃತ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ವಾಸ್ತವೇತರ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಏರಿಸಲು ಇಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿ ಮತ್ತು ಚಮತ್ಕಾರಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ.[೨೮]

ಅಕ್ಷರ ಅವರು ಹೀಗೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ಹಾಗೂ ವಾಸ್ತವೇತರ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದಾಗಿ ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಸಂಗತಿ ಉಂಟಾಗಿದೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾ "ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಕಲ್ಪನೆಯಿದೆ; ಆದರೆ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ತೆರೆದ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಮೇಲುಗೈ ಸಾಧಿಸಿದೆ"[೨೯] ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಅಕ್ಷರ ಅವರು ಸರಿಯಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದಂತೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ವಿಸಂಗತಿಯಿದೆ. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ಅಭಿನಯದಲ್ಲೂ ಈ ಅಂಶ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅವರು ವಾಸ್ತವ ರೀತಿಯ ಅಭಿನಯವನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡರು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ತೆರೆದ ರಂಗಸ್ಥಳದಂತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆ, ನಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಮ್ಮೆ ನಾನು ಒಬ್ಬ ಕಂಪನಿ ನಟನಿಗೆ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದೆ : "ನೀವು ಅಳುವುದನ್ನು ಇಷ್ಟು ಜೋರಾಗಿ ಯಾಕೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತೀರಿ? ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಅನ್ನಿಸಿದಷ್ಟೇ ಅಳಬಾರದೇ" ಅದಕ್ಕೆ ಆ ನಟ ಉತ್ತರಿಸಿದ "ಸ್ವಾಮಿ, ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಅತ್ತರೆ ನನ್ನಕಣ್ಣೀರು, ದುಃಖ ದೂರ ಕುಳಿತ ನಾಲ್ಕಾಣೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಹ್ಯಾಗೆ ಗೊತ್ತಾಗಬೇಕು ? ನೀವು ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದು ಕಣ್ಣೀರು ಎಂದು ಗೊತ್ತಾಗಲು ನೀವೇನು ಅಲ್ಲಿಯವರಗೆ

---

೨೮. ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ, *ರಂಗ ಪ್ರಪಂಚ*, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೯೪, ಪುಟ ೨೯೧.

೨೯. ಅದೇ, ಪುಟ ೨೯೧.

ಪೈಪುಹಾಕುತ್ತೀರಾ?"[೩೧] ಎಂದು ತಮಾಷೆ ಮಾಡಿದ. ಈ ನಟನ ಮಾತು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ಅನ್ನಿಸಿದರೂ ನಾಟಕದ ರಸಸೃಷ್ಟಿ ಆಗುವುದು ಕೊನೆಯಲ್ಲೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಎನ್ನುವ ನಮ್ಮ ಪಾರಂಪರಿಕ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಯತ್ತ ಬೆರಳು ಮಾಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಿದೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯ ಹಾಗೂ ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಟ್ಟು ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಇದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಪಾರದರ್ಶಕವಾದ ನಾಲ್ಕನೆ ಗೋಡೆಯ (fourth wall) ಕಲ್ಪನೆ ಇಲ್ಲ. ಅವರ ಅಭಿನಯ, ರಂಗಚಮತ್ಕಾರ, ವೇಷಭೂಷಣ ಇತ್ಯಾದಿ ರಂಗಾಂಶಗಳು ಉದ್ದಿಮೆಗಾಗಿ ತಾವು ನೆಚ್ಚಿದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು 'ತಾಜಾ' ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದರತ್ತ ಯಾವಾಗಲೂ ಗಮನಕೊಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕತ್ತಲು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಗ್ಯಾಸ ಬಳಕೆ ಇದ್ದಾಗಲಂತೂ ಇದು ಸ್ವಲ್ಪ ಅಸಾಧ್ಯವೂ ಆಗಿತ್ತು. ವಿದ್ಯುಚ್ಛಕ್ತಿ ಬಳಕೆ ಹೆಚ್ಚಾದ ಮೇಲೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಕತ್ತಲು ಮಾಡುವ ರೂಢಿ ಬಂದಿತು. ಅದು ಆರ್. ನಾಗೇಂದ್ರರಾಯರಂಥ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣತರಿಂದ ಆರಂಭವಾದದ್ದು.

೩೦. ಈಗಿನ ಒಂದು ಸಾಧಾರಣ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ ನೋಡಿದ ನಂತರ ಗದಗಿನಲ್ಲಿ ಆ ನಟನಿಗೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳಿದ್ದೆ, ಮಾತು ಔಪಚಾರಿಕವಾದುದರಿಂದ ನಟನ ಹೆಸರನ್ನು ಗಮನಿಸಲಿಲ್ಲ. ೧೫.೦೬.೧೯೯೫



ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇರುನಟ ಬಾಲಗಂಧರ್ವ.



ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಚ್ಛ್ರಾಯಕಾಲದ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಧಾರಿ ಹಮ್ಮಿಗಿ ನೀಲಕಂಠಪ್ಪನವರ ಒಂದು ಭಂಗಿ.



ನಾಟಕ ಚವತಿಯ ಚಂದ್ರದ ಒಂದು ಪೋಸು (೧೯೨೦).



ನಾಟಕ ವಿಷಮ ವಿವಾಹದ ಒಂದು ಫೋಸು (೧೯೨೦).



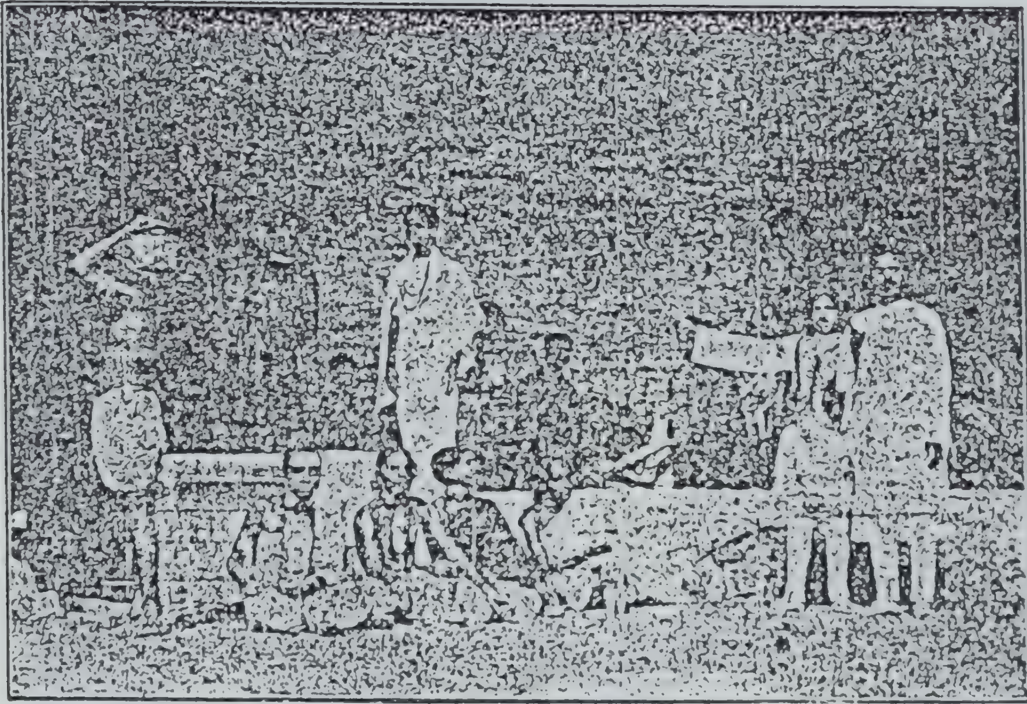
ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು.



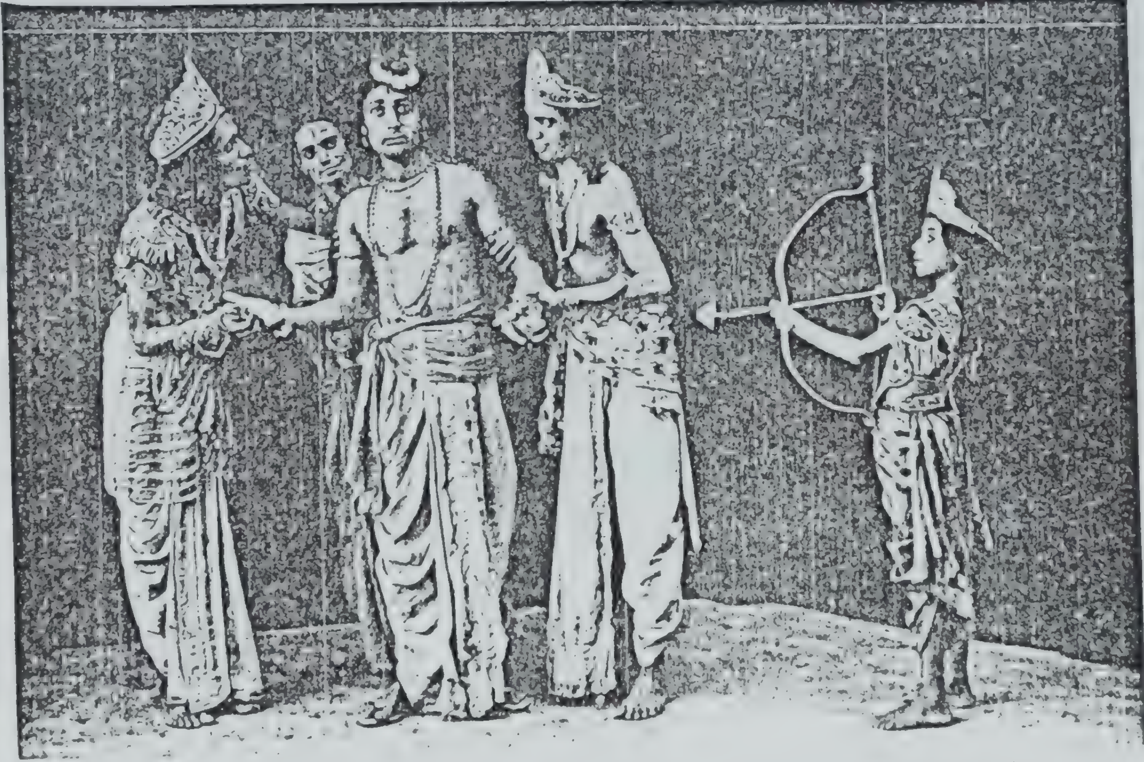
ವಿಕ್ರಮ ನಾಯಕ ನಾಟಕದ ಜಗದೇವರಾಯ ಹಾಗೂ ಚಾಯಪ್ಪ (೧೯೨೦).



ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶ, ನಾಟಕ ವಿಷಮ ವಿವಾಹ (೧೯೧೮).



ನಾಟಕದ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆ. ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆಗೂ ಗಮನ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು (ಸು. ೧೯೧೪).



ಪೌರಾಣಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿ, ಒಂದು ಭಂಗಿ (ಸು. ೧೯೩೦).



ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಶ್ರೀ ಶಾಂತಕುಮಾರ ಇವರ ಒಂದು 'ವಿಚಿತ್ರ' ಭಂಗಿ (ಸು. ೧೯೩೦).

ಅಧ್ಯಾಯ ೧೧

ನಾಟಕಗಳು - ನಾಟಕಕಾರರು

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಯಾದದ್ದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವುಗಳ ಸಾರ್ಥಕತೆ ಇರುವುದು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳು 'ಸಾಹಿತ್ಯಕ ' ಓದುಗನಿಗೆ ಬೇಸರ ತರಿಸಿದರೂ 'ಸಾಮಾನ್ಯ' ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಅವುಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಆ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೇಡುವ ಎಲ್ಲ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದರೆ ಈಗಲೂ ರಂಜನೆ ನೀಡುತ್ತವೆ. ' ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಂತೆ ನಿಮಿತ್ತ ಮಾತ್ರವಾಗಿದೆ.'[೧] ತನ್ನ ಉತ್ತುಂಗ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳು ತಮ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶನಗುಣದಿಂದಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿದ್ದವು ಹೊರತು ಅವುಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಗುಣಗಳಿಂದಲ್ಲ. ವಸ್ತು ವೈವಿಧ್ಯ, ತಾಂತ್ರಿಕತೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ರಚನೆ, ಭಾಷೆ ಮುಂತಾದ ಅಂಶಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಾಟಕಕಾರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿ ಬದಲಾವಣೆಯಾದವು ಎಂಬುದನ್ನು ಸಮೀಕ್ಷಿಸಬಹುದೇ ಹೊರತು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮಾನದಂಡಗಳಿಂದ ಅಳೆಯಲು ಹೋದರೆ ಆ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹಾಗೂ 'ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನ' ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅಪಚಾರ ಮಾಡಿದಂತೆ. ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಾಗಿರಬಾರದೆಂಬ ನಿಯಮವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಶೇಕ್ಸಪೀಯರನ ನಾಟಕಗಳು ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿಯೇ ರಚನೆಗೊಳ್ಳುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳೂ ಆಗಿವೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಜನಪ್ರಿಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿ ಗಡಕರಿ, ಜೈ ಶಂಕರ ಪ್ರಸಾದ, ದ್ವಿಜೇಂದ್ರಲಾಲ್ ರಾಯ್, ಕೇರೂರ ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯ, ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು ಮುಂತಾದವರು ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅಂಶಗಳುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಿಕವಾಗಿ'ಶ್ರೇಷ್ಠ'ವಾದ ನಾಟಕಗಳಿಂದಲೇ ಜನಪ್ರಿಯ ಅಥವಾ ಸರ್ವಜನರಿಂದಲೂ ಸ್ವೀಕೃತವಾಗಬಲ್ಲಂತಹ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದೂ ಹುಟ್ಟಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗತಂತ್ರಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ 'ಶ್ರೇಷ್ಠ'ವಾಗಿರುವಂತಹ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಬಲ್ಲವು. [೨]

---

೧. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ,(ಸಂ) *ಪುಟ ಬಂಗಾರ*, ಸಂಪುಟ.೨, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೮೬, ಪುಟ XVI.

೨. ಕಾರ್ನಾಡರ ***ತುಘಲಕ್*** ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಡೀಪ್ ಸೀನ್, ಫ್ರಂಟ್ ಸೀನ್ ತಂತ್ರ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನೊಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಜಿ.ಬಿ. ಜೋಶಿಯವರ ***ಕದಡಿದ ನೀರು*** ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂತ್ರದಿಂದಲೇ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿದ್ದರೂ ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿ ಹಾಕಲು ಇನ್ನೂ ತಿಣುಕಾಡುತ್ತಿದೆ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಪ್ರವೇಶ ಧನ ಕೊಟ್ಟು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ನೋಡುವ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದುದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೂ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದರ ಮೇಲೆ ಈ ಅಂಶಗಳು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದವು. ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಭೂಮಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ತಂತ್ರದ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿತು. ಹಾಗೂ ಹಣಕೊಟ್ಟು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ನೋಡುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತಾನು ಕೊಟ್ಟ ಹಣದ ಪ್ರತಿಫಲವಾಗಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ 'ರಂಜನೆ' ಸಿಗಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುವುದು ಸಹಜವಾದುದರಿಂದ ನಾಟಕ ರಚನಾಕಾರ ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆ ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಜನಪ್ರಿಯ ತಂತ್ರದ ಕಡೆಗೆ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಗಮನಕೊಡಬೇಕಾಯಿತು. ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ನಾಟಕ ರಚನಾಕಾರರ ಬಗ್ಗೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

> ವೃತ್ತಿರಂಗಕ್ಕೆ ಸರಿಹೋಗುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲೆಳಸುವ ಕವಿ ಕೆಲವು ವಿಶೇಷ ಗುಣಗಳನ್ನುಂಟಾಗಿರುವುದು (Sic) (ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು) ಅಗತ್ಯ. ಜನರು ಮೆಚ್ಚುವ ಕಥೆ ಎಂತಹದು ಅವುಗಳಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ಅವನು ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಕಥೆ ಸನ್ನಿವೇಶ ಅಥವಾ ಭಾಷಣ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರಲ್ಪಟ್ಟಾಗ ಯಾವ ರೂಪ ತಾಳುವುದು ? ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಅದರ ಪರಿಣಾಮವೇನು? ಎಂಬುದನ್ನು ಮೊದಲೇ ತಿಳಿಯಲು ಶಕ್ತನಾಗಿರಬೇಕು. ನಾಟಕದ ಕಥೆ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಓದಲು ಚೆನ್ನಾಗಿದ್ದರೆ ಸಾಲದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಣ್ಣ ಮುಂದೆ ಕಥೆ ಚಲಿಸಬೇಕು. ಈ ಗುಣಗಳನ್ನು ಮೊದಲೇ ಅರಿತು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳವನು ನಿಜವಾದ ನಾಟಕಕಾರ. ಸಾಹಿತ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ವಿಶೇಷಗುಣಕ್ಕೆ ಯಾವ ಬೆಲೆಯೂ ಇಲ್ಲದಿರ ಬಹುದಾದರೂ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಇದು ಅಗತ್ಯ ಈ ವಿಶೇಷ ಗುಣಗಳನ್ನು ಪಡೆಯದ ಕವಿ ಎಷ್ಟೇ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬರೆಯಲಿ ಎಷ್ಟೇ ದೊಡ್ಡವನಾಗಲಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅವನ ನಾಟಕಗಳು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವುದು ದುಸ್ಸಾಧ್ಯ.[೩]

ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ *ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ, ಗೌತಮಬುದ್ಧ* ಮುಂತಾದ ಯಶಸ್ವೀ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರು ನಾಟಕರಚನಾಕಾರರಿಗೆ ಅದರಲ್ಲೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಇರಬೇಕಾದ ಅರ್ಹತೆಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ತಮ್ಮ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಒದಗಿಬಂದ ಪ್ರೇರಣೆ, ಪ್ರಭಾವಗಳು ಹಲವಾರು. ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಆರಂಭದ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದಂತೆ ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಜನರಿಗೆ

---

೩. ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ, *ನಾಟ್ಯರಂಗ ಚಿತ್ರರಂಗ,* ಪ್ರತಿಭಾ ಪಬ್ಲಿಕೇಷನ್ಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೪೮, ಪುಟ ೧೧.

ಇಂಗ್ಲೀಷ ನಾಟಕಗಳ ಪರಿಚಯವಾಗಿತ್ತು. ಅದರಲ್ಲೂ ಶೇಕ್ಸಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಅವುಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿ ಪಾರ್ಸಿ, ಮರಾಠಿ, ಬಂಗಾಲಿ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಮೊದಲು, ಅನಂತರ ಭಾರತದ ಇತರ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಶೇಕ್ಸಪೀಯರನ ನಾಟಕಗಳು, ಇತರ ಇಂಗ್ಲೀಷ ನಾಟಕಕಾರರ ನಾಟಕಗಳು ರೂಪಾಂತರ ಭಾಷಾಂತರವಾದವು. ಹೀಗಾಗಿ ಕಂಪನಿನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಶೇಕ್ಸಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕರಚನಾ ವಿಧಾನದ ಪ್ರೇರಣೆ ಒದಗಿ ಬಂದಿದೆ.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಆ ಮೊದಲೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಪರಿಚಯವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಆ ವಿಧಾನವನ್ನು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಅನುಸರಿಸಿದರು. ಇಂದ್ರಸಭಾ, ಜಾತ್ರಾ, ಹಾಗೂ ಇನ್ನಿತರ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳ ಪ್ರಭಾವವು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಕಾರರ ಮೇಲಾಗಿದೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆರಂಭದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಶಾಂತಕವಿಗಳು ದೊಡ್ಡಾಟ ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಬಂಧ ಎರಡನ್ನೂ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಮಹತ್ವದ ಬದಲಾವಣೆಯೆಂದರೆ ಸನ್ನಿವೇಷಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವದು. ಹೀಗಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳೆಂದರೆ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಒಟ್ಟು, ವಿನ್ಯಾಸ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವ ಪರಿಪಾಠ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಕರಗತವಾಗಿದೆ. ಹಾಡುಗಳಿಲ್ಲದ ಗದ್ಯನಾಟಕಗಳೂ ಬಂದಿವೆ. 'ಆದರೆ ಹಾಡುಗಳ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಸ್ವಗತ, ಆತ್ಮಗತದಂತಹ ಉದ್ದುದ್ದ ಉಪದೇಶದ ಭಾಷಣಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ.'[೪]

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ ಬಹಳ ಸರಳವಾದುದು. ಈಗಾಗಲೇ ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದಂತೆ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಲಕ್ಷದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ವಿವಿಧ ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಪ್ರತ್ಯಂತರ ತಂತ್ರಬಳಸಿದ ಪರದೆ, ಕವಾಟ (wings), ಝೂಲರಿ, ಫ್ಲಾಟ್‌ಗಳೇ ಅದರ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ವಿನ್ಯಾಸವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾಟಕ ರಚನಾಕಾರರು ಈ ರಂಗ ವಿನ್ಯಾಸದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅರಿತಿರಬೇಕಾದ್ದುದು ಅವಶ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಡೀಪ್ ಸೀನ್ -ಫ್ರಂಟ್ ಸೀನ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಡೀಪ್ ಸೀನ್‌ಗಳು ದರ್ಬಾರು, ಕಾಡು, ವೈಕುಂಠ ಮನೆ ಯುದ್ಧಭೂಮಿ ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿದ್ದು ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯಭಾಗ ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಫ್ರಂಟ್ ಸೀನ್ ನಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಲಘು ದೃಶ್ಯಗಳು ನಡೆಯುವ ಪರಿಪಾಠ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಈ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ ಯಶಸ್ವೀ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದು ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ.

ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗವಿನ್ಯಾಸ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ತಮಗೆ ಅರಿವಿದ್ದೋ ಇಲ್ಲದೆಯೋ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆ, ಪಾತ್ರಪೋಷಣೆ, ಭಾಷೆ, ಮುಂತಾದ ರಂಗಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವದ

---

೪. ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ, *ರಂಗಪ್ರಪಂಚ*, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೯೪, ಪುಟ ೨೯೬.

ಬ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರು. ಹಾಗೆಯೇ ಹಾಡು, ಹಲವಾರು ರಂಗ ಚಮತ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವ ಮೂಲಕ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಮೀರುವ ಒಂದು ಅವಕಾಶವನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗಬಲ್ಲಂತಹ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಪುರಾಣ, ಇತಿಹಾಸ, ಸಮಕಾಲೀನ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ನೇರ ನಿರೂಪಣೆಯಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೆ.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ವೈವಿಧ್ಯವಿದೆ. ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ, ಭಾಗವತ, ಸಾಧು ಸಂತರ- ಶರಣರ ಕಥೆಗಳು, ಚೆನ್ನಮ್ಮ, ರುದ್ರಮ್ಮರಂತಹ ವೀರ ಮಹಿಳೆಯರ ಕಥೆಗಳು, ಸಂಗೊಳ್ಳಿ ರಾಯಣ್ಣ, ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ, ಎಚ್ಚಮ್ಮ ನಾಯಕ ಮುಂತಾದ ವೀರ ಹೋರಾಟಗಾರರ ಚಿತ್ರಗಳು, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದಾಗುವ ಅವಾಂತರ, ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆ, ಬಾಲ್ಯವಿವಾಹ, ವಿಧವಾ ವಿವಾಹ, ಮಠದ ಸ್ವಾಮಿಗಳ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣಿಗಳ ಬ್ರಷ್ಟತನ, ಕರ್ನಾಟಕ ಏಕೀಕರಣ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿ, ಬಡರೈತರ ಸಮಸ್ಯೆ ಬವಣೆಗಳು, ಕೌಟುಂಬಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ಸಾಲ ವಸೂಲಿ ಮಾಡುವ ಪಠಾಣರ ಹಾವಳಿ, ಹಲವಾರು ಪುಣ್ಯಕ್ಷೇತ್ರಗಳ ಮಹಾತ್ಮೆ, ಮದ್ಯಪಾನದ ದುರಂತ, ಫ್ಯೂಡಲ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ದೌರ್ಜನ್ಯ ದುರಂತಗಳು, ನಗರೀಕರಣದಿಂದಾಗುವ ವೈಪರೀತ್ಯಗಳು, ಅವಿಭಕ್ತ ಕುಟುಂಬದಿಂದ ವಿಭಕ್ತ ಕುಟುಂಬಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಚಿತ್ರಣ. ಅಲ್ಲದೇ ಕೆಲ ರಮ್ಯ ಪ್ರೇಮಕಥೆಗಳು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಂಡಿವೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿಯ ತೀವ್ರತೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಆ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದವರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಯಾವುದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮ-ನೀತಿ ಹೇಳುವುದು, ಭಕ್ತಿಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ, ಅಥವಾ ದುಷ್ಟರಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ-ಶಿಷ್ಟ ರಕ್ಷಣೆಯಂತಹ ಸರಳ ಮೌಲ್ಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯು ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ. ಈಗಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸಂಘರ್ಷ (Conflict) ಇಲ್ಲಿ ಏನಿದ್ದರೂ ಬಾಹ್ಯ (External) ವಾದದ್ದು. ಉದ್ದೇಶ ಸರಳವಾದುದರಿಂದ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಕೆಡು-ಒಳ್ಳೆಯ (ಕರಿ-ಬಿಳಿ) ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸಬಹುದಾದವುಗಳಾಗಿವೆ. ಯಾವುದೇ ಕಥೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ, ಪಾತ್ರಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯಿಂದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಡೆದಿಲ್ಲ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಪ್ರಪಂಚ ಆದರ್ಶಮಯವಾದುದು. ಎಲ್ಲ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಬಹಳ ಒರಟೊರಟಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳ ಕಾಲದಿಂದಲೇ ವಾಸ್ತವದ ವಿವರಗಳನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾದದ್ದನ್ನು ನಾವು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಸಾಮನ್ಯವಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು

ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸುವ ರೂಢಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಆ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿಯೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಮೀಕ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು :

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿ ಉದಯವಾದದ್ದೇ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕದಿಂದ. ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಹೊಸರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಹುಮ್ಮಸ್ಸಿನಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ *ಉಷಾಹರಣ* ನಾಟಕ ರಚಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ಈ ಕೃತಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಭಾಗ ೨ ರಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ***ಸುಂದೋಪಸುಂದ ನಾಟಕ, ವಿರಾಟ ಪರ್ವ ನಾಟಕ, ಸೀತಾ ಅರಣ್ಯ ಪ್ರವೇಶ, ಸಿರಿಯಾಳ ಸತ್ವ ಪರೀಕ್ಷೆ,*** ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಪೂರ್ವದಲ್ಲೇ ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು *ಶಾಕುಂತಲ* ನಾಟಕವನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆತಂದರು. ವಿವಿಧ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಸಂಗೀತದ ಧಾಟಿ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕದ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದರು. ಈ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಭಾಗ ೨ ರಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಶಾಂತಕವಿಗಳಿಗೆ ಸರ್ವ ಜನರಿಂದ ಸ್ವೀಕೃತವಾಗುವಂತಹ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ನಾಟಕದ ಕಥೆ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರಬೇಕು. ಆ ಮೊದಲೇ ಜನರಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ದೊಡ್ಡಾಟ ಕೀರ್ತನೆಗಳಿಂದ ಪ್ರಚಲಿತವಾದ ಪುರಾಣ ಪುಣ್ಯ ಪುರುಷರ ಕಥೆಗಳೇ ಜನರಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಬಲ್ಲವು ಎಂಬುದನ್ನು ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಅರಿತು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪುರಾಣ ಮೂಲದಿಂದಲೇ ಕಥಾ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಕೊಂಡರು. ಬಹುಶಃ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಹಾಗೂ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿ ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಿಗೆ ಬೆಳೆದದ್ದೂ ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲೇ.

ಶಾಂತಕವಿಗಳಿಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯ ಬೇಕೆಂಬ ಕಾಳಜಿ ಇತ್ತು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ, ಜನಪದ ಆಟಗಳ ಪ್ರೇರಣೆ ಇದ್ದರೂ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಾಗೆ ಆಗಬೇಕೆಂದು ಅವರು ಅರಿತಿದ್ದರು. ಅವರು *ಉಷಾಹರಣ* ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬರೆದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿದ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ :

> ....ದಾಸ, ದಾಸಿ, ಸ್ತ್ರೀ, ಮೊದಲಾದವರ ಭಾಷಣಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಾಲ ಭಾಷೆಯಿಂದಿರುತ್ತವೆ. ಅಂಥ ಒಂದು ಭಾಷೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಅಂಥವರ ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ಗ್ರಾಮ್ಯ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಇಲ್ಲವೆ ಅಶುದ್ಧ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಬರೆಯ ಬೇಕಾಗುವುದು. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅಂಥವರೆಲ್ಲರೂ ಸುಶಿಕ್ಷಿತರೇ ಆಗಿದ್ದರೆಂದು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಬರೆಯುವುದೇ

ಲೇಸಾಗಿ ಕಂಡದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ಮಿಕ್ಕ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾಷಣಗಳಂತೆಯೇ ಬರೆದೆವು.[೫]

ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಈ ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಶಿಷ್ಟಭಾಷೆ ಬಳಸಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಡುಮಾತಿನ ಬಳಕೆಯನ್ನೂ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. 'ಅವರ ಕೆಲನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಉರ್ದು, ಇಂಗ್ಲೀಷ ಭಾಷೆಯೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.'[೬] ಒಟ್ಟು ಅವರು ರಚಿಸಿದ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ, ವೀರ, ಭಕ್ತಿ ರಸಗಳೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿವೆ. ಸಂಭಾಷಣೆ ಹಾಗೂ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅನವಶ್ಯ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಇಲ್ಲ. ಸರಸ ಶೈಲಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನೇ ಅವರು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದೇ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಹಲಸಗಿ ಕಂಪನಿಯ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರಾದ ವೆಂಕಣ್ಣಾಚಾರ್ಯ ಅಗಳಗಟ್ಟಿಯವರು 'ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಕವಿ' ಎಂಬ ಕಾವ್ಯ ನಾಮದಿಂದ ***ಮದಾಲಸಾ ಪರಿಣಯ, ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ, ಸೌದಾಮದೇವ, ಸೈರಂಧ್ರೀ*** ಮುಂತಾದ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾಗಿ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಅವರ ಕೃತಿಗಳು ಲಭ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಅವರು ಸ್ವತಃ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪಂಡಿತರೂ ಪುರಾಣ ಪ್ರವಚನಕಾರರೂ ಆಗಿದ್ದರೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಕಣಬರಗಿಮಠ, ವೆಂಕೋಬರಾಯರು, ಗರೂಡಸದಾಶಿವರಾಯರು, ವಾಮನರಾಯರು ಮುಂತಾದ ಉಚ್ಛ್ರಾಯಕಾಲದ ಕಂಪನಿ ಒಡೆಯರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಿಯೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಬಹುತೇಕ 'ಹಿಂದೂ' ಪುರಾಣದ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಅವರ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ರಾರಾಜಿಸಿವೆ. ಅಷ್ಟೇ ಏಕೆ, ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು ಏಸುಕ್ರಿಸ್ತನನ್ನು ಕುರಿತು ***ಮಹಾತ್ಮಾ ಏಸು*** ಎಂಬ ನಾಟಕ ಬರೆದು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದಿದ್ದಾರೆ. ಕಣಬರಗಿಮಠ ಅವರ ಕಂಪನಿಗಾಗಿ ವೆಂಕಟರಾವ್ ಮುಂಡಗಿ ಅವರು ***ಶನಿಪ್ರಭಾವ*** ನಾಟಕ ಬರೆದು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀ ಪಾಂಡುರಂಗಿ ಎಂಬವರು ***ರಾಜಾಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ, ಕೀಚಕವಧೆ*** ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆಗಲೇ ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆ ಮರಾಠಿ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿತ್ತು. ಡೀಪ್‌ಸೀನ್-ಫ್ರಂಟ್‌ಸೀನ್ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಆಗಿತ್ತು. ಟ್ರಾನ್ಸಫರ್ ಸೀನುಗಳ ಬಳಕೆ ಆರಂಭವಾಗಿತ್ತು. ನಾಟಕಕಾರ ಇವುಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡೇ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮಾಡಹತ್ತಿದ್ದ. ವೆಂಕೋಬರಾಯರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದ ***ಲಂಕಾದಹನ, ಪ್ರಹ್ಲಾದ, ಕೃಷ್ಣಲೀಲಾ*** ಮುಂತಾದ ಪೌರಾಣಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮೈಸೂರು ಆಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾನ್ ತಿರುಮಲ ವೆಂಕಟಾಚಾರ್ಯರು ರಚಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆದ ಈ ಎರಡು ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಎಂದರೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭವ್ಯ ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಫರ್ ಸೀನುಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡ ಬಲ್ಲಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ನಿರ್ಮಾಣವೇ ಆಗಿದೆ. ಲಿಖಿತ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಅದರ ರಂಗ ಪ್ರಸ್ತುತಿಗೂ ಕಂದರ

---

೫. ಬಾಳಾಚಾರ್ಯ ಸಕ್ಕರಿ, *ಉಷಾಹರಣ* ನಾಟಕವು, ೧೮೯೮, ೩ನೇ ಆವೃತ್ತಿ, ಪುಟ ೨.

೬. 'ವಿರಹಿಗಳನ್ನು ಎಳೆದೆಳೆದು ತರಲಿಕ್ಕೆ ವಾರಂಟುಕೊಟ್ಟು ಮಾರ ಮ್ಯಾಜಿಸ್ಟ್ರೇಟನು ಕಳುಹಿಸಿದ ಕರಿ ಅಂಗಿಯವರ ಹಿಂಡೋ.' ಉಲ್ಲೇಖಿತ : H.K. Ranganatha, ***The Karnataka Theatre***, Prasaranga, Karnatak University, Dharwad, 1982, Second edition, p.132.

ಉಂಟಾಗಿದ್ದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ. ಶಾಂಕಕವಿಗಳಿಗೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತೋ ರಚನೆ ಕೂಡಾ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆ ಆಗಿತ್ತು. ಅವರ *ಉಷಾಹರಣ* ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ರಚನೆಗೆ ತೀರಾ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದೆ. ಅದು ಪ್ರೇಮಿಗಳ ವಿಯೋಗ-ಮಿಲನ ತಂತ್ರದ ಸರಳ ಶೃಂಗಾರ ರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ವಸ್ತು ಹಾಗೂ ನಟರ ಅಭಿನಯದಿಂದಲೇ ರಸ ಸೃಷ್ಟಿ ಆಗುವಂತೆ ಅವರ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಆಗಿದೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಚಮತ್ಕಾರ ಸೃಷ್ಟಿಸಲು *ಉಷಾಹರಣ* ನಾಟಕದಲ್ಲಂತೂ ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲ.

ವೆಂಕೋಬರಾಯರ ಕಂಪನಿಯ ಹಾಗೂ ಕಣಬರಗಿಮಠರ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭರ್ಜರಿ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯಿಂದ ಎಂಥ ಅದ್ಭುತ ಪೌರಾಣಿಕ ಲೋಕಸೃಷ್ಟಿ ಆಗುತ್ತಿತ್ತೆಂದರೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ಆ ಕಾಲದ ಯಾವದೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ನಾಟಕಗಳು ಪೈಪೋಟಿ ನೀಡುವುದು ಸಾಧ್ಯಾವಾಗುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಅವರು ಆಡಿದ *ಶನಿಪ್ರಭಾವ, ಲಂಕಾದಹನ, ಕೃಷ್ಣಲೀಲಾ* ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇತರೆ ಕಂಪನಿಯವರು ಆಡಿದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಇವರ ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಹೀಗಾಗಿ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ರಚನೆ ಪಡೆದು ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಯಿತು. ವೆಂಕೋಬರಾಯರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿದ್ದು ಕೊಂಡೇ ರಂಗಾನುಭವ ಪಡೆದ ವಾಮನರಾವ ಮಾಸ್ತರರು ತಾವು ಕಂಪನಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಾಗ ವೆಂಕೋಬರಾಯರು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡದೇ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಿತರಾದ ಇವರು ಆಗ ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದ ಅನೇಕ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಧಾನ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ಅವರು *ವೀರ ಅಭಿಮನ್ಯು, ಪಾರ್ವತೀಸತ್ವ ಪರೀಕ್ಷೆ, ದ್ರೌಪತೀ ವಸ್ತ್ರಾಪಹರಣ, ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಯುದ್ಧ, ಭಕ್ತ ಪ್ರಹ್ಲಾದ* ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೇರ ಮರಾಠಿಯಿಂದ ಅನುವಾದಿಸಿದರು.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಹಳಷ್ಟು ನಾಟಕಗಳು ಆಯಾ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ನಟರ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ರಚಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಗರೂಡರು, ವಾಮನರಾಯರೂ, ಕಂದಗಲ್ ಹನುಮಂತರಾಯರೂ ಸ್ವತಃ ಕಂಪನಿ ಮಾಲಿಕರಾಗಿದ್ದರು. ಹೀಗಾಗಿ ತಮ್ಮ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತಹ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಬರೆದು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಗರೂಡರಂತೂ ಬೇರೆ `ಕವಿಗಳು ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಲೇ ಇಲ್ಲ.` ಕವಿಗಳಿಗೆ ಒಂದು ನಾಟಕ ಬರೆದು ಕೊಡಲು ಕಂಪನಿ ಮಾಲಿಕರು ಕೇಳಿದರೆ ಆ ' ಕವಿ' ಆ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ನಟನಟಿಯರನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆಡುವ ಅಥವಾ ಆಡಲೇಬೇಕಾದಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು.

ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ವಾಮನರಾಯರು ಸಂಗೀತ ಪರಿಣಿತರು ಹೀಗಾಗಿ ಅವರ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ (ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ) ಸಂಗೀತ ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆಯಿತು. ಅವರ ಶೈಲಿ ಸುಕುಮಾರವಾದದ್ದು. "ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮನೆಮಾತನ್ನು

ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ವಾಮನರಾಯರದು".[೭] ಉದಾಹರಣೆಗೆ *ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಯುದ್ಧ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣ, ಅರ್ಜುನರು ರಣರಂಗದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಆಡುವ ಮಾತುಗಳು ಹೀಗಿವೆ :

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ :(ಪ್ರವೇಶಿಸಿ) ಯಾರು ಪಾರ್ಥ ! ಸಮರಭೂಮಿಗೆ ನನ್ನಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲೇ ಬಂದಿರುವೆ.

ಅರ್ಜುನ : ಹೌದು ಭಗವಂತಾ ಸಮರ ಭೂಮಿಗಂತೂ ಬಂದೇ ತೀರಬೇಕಲ್ಲವೇ : ಬೇಗನೆ ಬಂದದ್ದೆ ಹಿತ, ಯಾಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲದ ವಿಚಾರಗಳ ಜಂಜಾಟಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಸ್ಪದವೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ : ಅಂದರೆ ? ಚಿತ್ರರಥನನ್ನು ನನ್ನ ಸ್ವಾಧೀನ ಪಡಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆನ್ನುವ ನಿನ್ನ ನಿಶ್ಚಯವು, ನಿರ್ಧಾರದ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಬಂದಿತೇ ?

ಅರ್ಜುನ : ಇಲ್ಲಿಗೆ ತಮ್ಮನ್ನು ಕಾಣಲು, ಈಗ ನಾನೊಬ್ಬನೇ ಬಂದಿದ್ದೇನೆ ; ಇದರ ಮೇಲಿಂದ ನೀವೇ ತಿಳಿದು ಕೊಳ್ಳಬೇಕು.[೮]

ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೀಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸರಳ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸುವ ಶೈಲಿಯನ್ನು ವಾಮನರಾಯರು ಬಹುಶಃ ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಕಾರರ ಸಂಭಾಷಣಾ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಕಲಿತಿರಬಹುದು. ಇವರು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಎಷ್ಟು ಸರಳ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಮುಂದೆ ಕಂದಗಲ್‌ರ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಭಾಷೆಗೆ ಹೋಲಿಸಬೇಕು.

ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದ ರಾ. ಆಗಟೆಯವರ *ಮಹಾನಂದಾ* ನಾಟಕವನ್ನು ವಾಮನರಾಯರು *ಪಾರ್ವತೀ ಸತ್ವಪರೀಕ್ಷೆ* ಯೆಂದು ಅನುವಾದಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಹಾಸ್ಯ ರಸಗಳ ವಿಚಿತ್ರ ಸಂಯೋಗ ಪಡೆದ ನಾಟಕ ಇದಾಗಿದೆ. ಶಿವನಿಂದ ಶಾಪಗ್ರಸ್ಥರಾದ ಪಾರ್ವತಿ ಗಂಗೆಯರು ವೇಶ್ಯೆಯರಾಗಿ ಮಹಾನಂದ-ಸದಾನಂದೆಯರಾಗಿ ಭೂಲೋಕಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಲಂಪಟನಾದ ಇಂದ್ರ ಮಹಾನಂದೆಯನ್ನು ಮೋಹಿಸಲು ಹೋಗಿ ಮುಖಭಂಗಿತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಶಿವಭಕ್ತೆಯಾದ ಮಹಾನಂದೆ ಅನೇಕ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಯಶಗಳಿಸಿ ಕೊನೆಗೆ ಶಿವನಿಂದ ಮಹಾನಂದೆ- ಸದಾನಂದೆಯವರಿಗೆ ಶಾಪವಿಮೋಚನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ನಾಟಕ ನಡೆಯುವುದು ಭೂಲೋಕದಲ್ಲಿ. ,ಮುಕ್ಕಾಲುಭಾಗ ವಿಶ್ವರಂಜನಿ ಎಂಬ ವೇಶ್ಯೆಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ನಾರದ, ತುಂಬುರ, ದೇವೇಂದ್ರ, ವರುಣ ಮುಂತಾದ ಪೌರಾಣಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ವೇಷಾಂತರಗೊಂಡು ಭೂಲೋಕಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ವೇಶ್ಯೆಯರು, ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುವ ವಿಟ ಪುರುಷರು ಮುಂತಾದವರ ಚಿತ್ರಣದಿಂದ ನಾಟಕ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಸ್ಯದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಂದ ನಾಟಕ ರಂಜನೆ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಮುಂದೆ ಯಾವುದಾದರೂ

---

೭. ಸವಣೂರ ವಾಮನರಾವ ಮಾಸ್ತರರು, *ವೀರ ಅಭಿಮನ್ಯು* (ಇದೇ ಹೆಸರಿನ ಶ್ರೀ ಶುಕ್ಲಕೃತ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕದ ಅನುವಾದ) ಹನ್ನೊಂದನೆ ಆವೃತ್ತಿ, ವಿಶ್ವಗುಣಾದರ್ಶ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಮಿತಿ ಧಾರವಾಡ, ೧೯೮೪, ಪುಟ ೬.

೮.ಸವಣೂರ ವಾಮನರಾವ ಮಾಸ್ತರರು, *ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನರಯುದ್ಧ* (ದಿ. ನ.ಚಿ. ಕೇಳಕರ ಕೃತಿ ಅನುವಾದ) ವಿಶ್ವಗುಣಾದರ್ಶ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಮಿತಿ ಧಾರವಾಡ, ಎರಡನೇ ಆವೃತ್ತಿ, ೧೯೫೬, ಪುಟ ೯೯, ೧೦೦.

'ಭಾರತೀಯ' ಮೌಲ್ಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮಾಡಿಯೇ ತೀರಬೇಕೆಂದು ಪಾತೀವ್ರತ್ಯ, ಭಕ್ತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಂದ ನಾಟಕ ಮತ್ತೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಏರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಹಾಡುಗಳು ಆಗ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದವು. 'ಇವನೆ ಗಿರಿಜಾರಮಣನೆ', 'ನಾನೆಂತುಬಣ್ಣಿಪೆ ನಾರಿಯಾ ಸುಂದರ ಲಾವಣ್ಯ' ಮುಂತಾದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ವಾಮನರಾಯರು ಈ ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು ತಮ್ಮ ಕಂಪನಿಗಾಗಿ ಅನೇಕ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಆಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತಾವು ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಗರೂಡರೇ ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಗರೂಡರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಹಿಂದುತ್ವದ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಂದ ಹಾಗೂ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ರೂಪಗೊಂಡಿದ್ದು. ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪರೋಕ್ಷ ಹಾಗೂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ತಾವು ನಂಬಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರಂಗದಮೇಲೂ ಅವರೇ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ನೀತಿಗಳಿಗೆ ಅವರ ಅಭಿನಯ ಮುಖವಾಣಿಯಂತಿತ್ತು. ಗರೂಡರು ಗಾಂಧೀಜಿಯ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳಿಂದಲೂ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಅವರು ತಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತಾ ನಿವಾರಣೆ, ವಿಧವಾ ವಿವಾಹ ಇತ್ಯಾದಿ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರಭಕ್ತಿ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಕಳಿ, ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನೈತಿಕತೆಗಳೇ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಒಟ್ಟೂ ಆಶಯ.

ಗರೂಡರು *ಚಪತಿಯ ಚಂದ್ರ, ಮಾತೃಬಂಧ ವಿಮೋಚನ (ಕಂಸವಧ), ಮಾಯಾಬಜಾರ, ಶ್ರೀರಾಮಪಾದುಕಾ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ, ಲಂಕಾದಹನ (ಅರ್ಥಾತ್ ಸ್ವಜನೋದ್ಧಾರ), ಶಕ್ತಿವಿಲಾಸ,* ಮುಂತಾದ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು ಕಡೆ ಅವರು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಬಗ್ಗೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ:

> ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೇಲ್ಮೆ ಪುರಾಣರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದ ಇತಿಹಾಸಗಳಿಂದಲೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತಗಳನ್ನು ಸರ್ವದೇಶದವರೂ ಮುಕ್ತಕಂಠವಾಗಿ ಹೊಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರುತಿ ಸ್ಮೃತಿಗಳ ರಹಸ್ಯವನ್ನೂ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ತಿಳಿಯುವಂತೆ ಹೇಳುವುದೇ ಪುರಾಣದ ಉದ್ದೇಶ, ಅದನ್ನೇ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತೂ ಹೃದಯಂಗಮವಾಗಿ ಹೇಳುವವು. [೬]

ಗರೂಡರು ತಮ್ಮ ಯಾವುದೇ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ವಿಷಯ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಪಾತ್ರಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಅರಳದೆ ವಿಷಯದ ಚರ್ಚೆಯ ಮೂಲಕ ಅರಳುತ್ತವೆ.

---

೬. ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು, *ಶ್ರೀರಾಮ ಪಾದುಕಾ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ,* ಮುನ್ನುಡಿಯಿಂದ, ದಿ. ನ್ಯೂ ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಿಂಟಿಂಗ್ ಪ್ರೆಸ್, ಗದಗ (ಪ್ರಕಟನೆ ವರ್ಷ ನಮೂದಿಸಿಲ್ಲ).

ಶಾಂತಕವಿಗಳಿಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ನಾಟಕರಚನೆ ಆಗಬೇಕೆಂಬುದರ ಜೊತೆಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರ ಹಾಗೂ ಕಥೆ ಜನಪ್ರಿಯವಾದುದರಿಂದ ಅವರು ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದರು. ಅವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ 'ಹಿಂದುತ್ವ'ವನ್ನು ದೃಶ್ಯಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. *ಉಷಾಹರಣ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಹಿಂದುತ್ವದ ಸ್ಲೋಗನ್ ಮಾದರಿಯ ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಗರೂಡರು ನಾಟಕ ಬರೆಯುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಡಳಿತದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಆಧುನಿಕತೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತ್ತು. ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಜರೂರು ಹಾಗೂ ಮರುವಿಮರ್ಶೆ ಎರಡೂ ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿತ್ತು. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿ ತಿಲಕರಂತಹ 'ಹಿಂದುತ್ವ' ವಾದಿಗಳಿಂದ ತೀವ್ರಗೊಂಡಿತ್ತು. ಮಹಾತ್ಮಾಜಿಯವರ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರವೇಶವಾಗಿತ್ತು. ಗರೂಡರು ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದರು. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲೇ ಅವರದು ವಿಶಿಷ್ಟಮಾರ್ಗ. ಗರೂಡರ *ಶ್ರೀರಾಮ ಪಾದುಕಾ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಕೈಕೆಯಿಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಬ್ರಿಟೀಷರಿಗೆ ಸಮಿಕರಿಸಿ (ಆಗಿನ ವಿಕ್ಟೋರಿಯಾ ಮಹಾರಾಣಿ) ಹಾಗೂ ರಾಮನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಹಿಂದೂ ಆದರ್ಶವಾದಿ ರಾಜನನ್ನಾಗಿಯೂ ಕೆಲವರು ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅವರು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿಯಿಂದ ಪ್ರೇರಿತರಾಗಿದ್ದರೆಂಬುದೇ ಕಾರಣ. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಆ ಕಾಲದ ಕೌಟುಂಬಿಕ ವಿಘಟನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಗರೂಡರು ಸ್ವತಃ ಸಾಂಸಾರಿಕ ನೋವುಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದ್ದರು. ಆಸ್ತಿ, ಹಿರೇತನ, ಅಧಿಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲೇ ನಡೆಯುವ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ರಾಜಕೀಯವನ್ನು ಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದರು. ಅದನ್ನೇ ಪೌರಾಣಿಕ ಭಿತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು.

ಗರೂಡರ *ಲಂಕಾದಹನ* ನಾಟಕವನ್ನಂತೂ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಬ್ರಿಟೀಷರನ್ನು ಟೀಕಿಸುವ ನಾಟಕವೆಂದೇ ಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ರಾವಣ ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಅಧಿಕಾರಿ, ಆಂಜನೇಯ ಹಿಂದೂರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರತೀಕ ಎಂದೇ ಸಮೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗರೂಡರೇ ಆಂಜನೇಯ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಅವರ ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ಕೇಳಿ ಜನರು 'ಭಾರತ ಮಾತಾಕಿ ಜೈ' ಎಂದೂ ಕೂಗುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ.[೧೦] ಹೀಗೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿಯ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಿನ ಜನರು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಗರೂಡರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಸ, ರಾವಣ ಇತ್ಯಾದಿ 'ಖಳ' ಪಾತ್ರಗಳು ಗಂಭೀರ ಸ್ವರೂಪ ಪಡೆದಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಗರೂಡರೇ ಆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಇರಬಹುದು. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅನವಶ್ಯ ಹಾಸ್ಯವಾಗಲೀ ಅನುಚಿತ ಘಟನೆಗಳಾಗಲೀ ಇಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಟಭಾಷೆ ಅನ್ನಿಸಿದರೂ ಅದು ಸರಳ ಹಾಗೂ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾದದ್ದು. "ಗರೂಡರು ತಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಮಗ್ರ ಅನುಭವವನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾಟಕ ರಚಿಸುವುದರಿಂದ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣತಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ."[೧೧] ಅವರು ಆಗಿನ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲೇ ನಾಟಕ

---

೧೦. ಸಂದರ್ಶನ ಶ್ರೀ ಶ್ರೀಪಾದರಾವ್ ಗರೂಡ. ೨೦.೫.೯೪

೧೧. ಡಾ. ಮರುಳ ಸಿದ್ದಪ್ಪ, *ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ*, ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೩, (ದ್ವಿ. ಆ.) ಪುಟ ೧೩೪-೩೫.

ರಚಿಸಿದ್ದರೂ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗದ್ಯವೇ ಪ್ರಧಾನ. ಅವರ ಮೇಲೆ ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಗದ್ಯ ಪ್ರಧಾನ ನಟ ಶಾಹುನಗರ ವಾಸಿ ಗಣಪತರಾವ್ ಎಂಬ ನಟನ ಪ್ರಭಾವವಿತ್ತು. ಗರೂಡರ ನಾಟಕ ರಚನಾಶೈಲಿಯ (ಪೌರಾಣಿಕ) ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಕೈಕಯಾ : ನಿಮ್ಮ ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರವು ಸುಟ್ಟಿತು. ನನಗದರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇ ಬೇಡಾ ನನ್ನ ಹಿತಕ್ಕಾಗಿಯೂ ನನ್ನ ಭರತನ ಹಿತಕ್ಕಾಗಿಯೂ ಮತ್ತು ನನ್ನ ದಾಸದಾಸಿಯರ ಹಿತಕ್ಕಾಗಿಯೂ ಭರತನಿಗೆ ಪಟ್ಟವಾಗಲೇ ಬೇಕು ಮತ್ತು ರಾಮನು ವನವಾಸಿಯಾಗಲೇ ಬೇಕು.

ದಶರಥ : ಕೈಕೆಯಾ ಭರತನ ಪಟ್ಟದ ಸಲುವಾಗಿ ಬೇಕಾದ ಅಟ್ಟಹಾಸವನ್ನು ಮಾಡು. ಆದರೆ ನನ್ನ ರಾಮಭದ್ರನನ್ನು ಅಡವಿಪಾಲು ಮಾಡುವ ದುರಾಲೋಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡಬೇಡ.

ಕೈಕಯಾ : ಅದೇನಿಲ್ಲ ಮಾಡಿದ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ತಿರುಗಿಸಲು ನನ್ನಿಚ್ಛೆಯಿಲ್ಲ. ಭರತನಿಗೆ ರಾಜ್ಯ ಮತ್ತು ರಾಮನಿಗೆ ವನವಾಸ ಆಗಲಿಕ್ಕೆ ಬೇಕು.

ದಶರಥ : ಅಯ್ಯೋ, ಕೇಳೆನು, ಕೇಳೆನು ಈ ಪಿಶಾಚಿಯ ಭಯಾನಕವಾದ ಕರ್ಕಶ ನುಡಿಯನ್ನು ಕೇಳೆನು [೧೨]

ಇಲ್ಲಿ ದಶರಥನ ಕೊನೆಯ ಮಾತು (ಅಯ್ಯೋ, ಕೇಳೆನು ಕೇಳೆನು.....) ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ತನ್ನ ವೇದನೆಯನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂಥದು. ಹೀಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಆಗಾಗ ಕೆಲ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ಹೇಳಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ಇತ್ತು. ಅಂದರೆ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ನಡೆಯುವ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಒಮ್ಮಿಂದೊಮ್ಮೆಲೆ ಆ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಮೀರಿ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೊಡನೆ ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಇಂತಹ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಿಗುತ್ತವೆ.

ಗರೂಡರ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಉರ್ದು, ಹಿಂದಿ, ತೆಲಗು ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕವನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನಗೊಳಿಸುವ ತಂತ್ರ ಇದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಮುದ್ದಾಂ ಮಾಡಿದ್ದಲ್ಲ, ಅದು ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಸೃಷ್ಟಿ ಆಗಿದೆ.[೧೩] ***ಶ್ರೀರಾಮ ಪಾದುಕಾ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ*** ನಾಟಕದ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ:

---

೧೨. ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು, *ಶ್ರೀರಾಮ ಪಾದುಕಾ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ*, ದಿ ನ್ಯೂ ಪ್ರಿಂಟಿಂಗ್ ಪ್ರೆಸ್, ಗದಗ, ಪುಟ ೪೮. (ಪ್ರಕಟನೆ ವರ್ಷ ನಮೂದಿಸಿಲ್ಲ)

೧೩. ಶಾಮಸುಂದರ ಬಿದರಕುಂದಿ, "*ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯ ಮೇಲೆ ಅನ್ಯ ಭಾಷಾ ಪ್ರಭಾವ*," *ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ* (ಸಂ) ಡಾ. ಸಂಗಮೇಶ ಸವದತ್ತಿಮಠ, ವಿದ್ಯಾನಿಧಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಗದಗ, ೧೯೯೨, ಪುಟ ೧೮.

ನಾರಾಯಣದಾಸ : ರಾಮಚಂದ್ರಜೀ ಬನವಾಸಗಯೋ , ಮಹಾರಾಜ ಮಿರ್ಗಿಯೋ, ಅಬ ಅಜೋಧ್ಯಾಮೆ ಹಮಾರೆ ಪಾಲನೆವಾಲಾ ಕೋನ ರಿಹೋ ! ಕೀಕಿಯಾಣಿ ಶಾಬಕಾ ಕಡಕ್ ಮಾಮಲಾ ಇಸಮೇ ಖ್ಯೆಂ ಜಿಂದಗಾನಿ ಕರನಾ ಖ್ಯೆಂ ಓಶಾಬ್ ದೇಶಕೂ ಚಲೇಜಾನಾ ಭೇತ್ತರ. ಅರೇ ಆಜಾವೋ ಶೇಟಾಣಿ, ಅರೇ ಹರಕಚಂದ (ಬರುವನು) ಬೀಂದರಾಜ ಖ್ಯೆಂಗಯೋ ?

ಹರಕಚಂದ : ಬಂಡಿಯೋಂಮೇ ತಮಾಮ ಸಮಾನ ಲದ್ದಾಕರ ದುಸರೇ ರಾಸ್ತೇಶೆ ಆಗೆ ಗಿಯೋ

ನಾರಾಯಣದಾಸ : ಚಲೊ ಹಮಕೆಂರಹೇ! ಕ್ಯಾ ಕಾಮ (ಹೊರಡುವನು)

ಕೋಮಶೆಟ್ಟಿ : ವರಾ ನಂಜುಂಡಾ ರಮ್ಮನ ರಾರಾ, ಯೇ ಮಂಡೀ ನಾರಾಯಣದಾಸು ಮೀರು ಯಕ್ಕಡ![೧೪]

ಹೀಗೆ ಈ ಸಂಭಾಷಣೆ ಹಿಂದಿ ಹಾಗೂ ತೆಲಗು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ.

ಗರೂಡರು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿಯಿಂದ ಪ್ರೇರಿತರಾಗಿದ್ದರೆಂದು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದೆ. ಅವರು ***ಕಂಸವಧ*** ನಾಟಕವನ್ನು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿಗೆ ಸಮೀಕರಿಸಿ ***ಮಾತೃಬಂಧವಿಮೋಚನೆ*** ಎಂದು ರಚಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ***ಚವತಿಯ ಚಂದ್ರ*** ನಾಟಕ ಆರ್ಯರು ಅನಾರ್ಯರ (ದ್ರಾವಿಡ) ಮೇಲೆ ನಡೆಸಿದ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆ, ಅವರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಹರಣ ಕುತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು ಎಂದೂ ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅನಾರ್ಯನಾದ ಜಾಬುವಂತ ಆರ್ಯನಾದ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕುರಿತು ಆಡಿದ ಈ ಮಾತುಗಳನು ಗಮನಿಸಬಹುದು ;

ಅಯ್ಯಾ ಆರ್ಯ ಮಹಾಶಯರೇ ನೀವೆಂತಹ ನ್ಯಾಯಮೂರ್ತಿಗಳು. ಕೇವಲ ಧರ್ಮ ಶ್ರವಣವನ್ನು ಮಾಡಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವಿರಿ. ನೀವು ವಾಸಿಸುವ ದೇಶವಾವುದು ? ಮೂಲ ನಿವಾಸಿಗಳಾದ ನಮ್ಮದಲ್ಲವೇ - ನಮ್ಮ ಜನಾಂಗದ ಕೊಲೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ ನೀವದನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿಲ್ಲವೇ, ಅದು ಬಿಡಿ, ನೀವು ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿಯೇ ಒಬ್ಬರ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತೊಬ್ಬರು ಅಪಹರಿಸುತ್ತಿರವಿರಲ್ಲವೇ. ಅದು ನ್ಯಾಯವೇ? ನಿಮ್ಮ ರಾಜನಾದ ಕೃಷ್ಣನು ಮೊದಲು ಗೊಲ್ಲನು, ಈಗ್ಗೆ ಬಂಗಾರದ ದ್ವಾರಕೆಯನ್ನು ತನ್ನ ರಾಜಧಾನಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವಂತೆ ಆ ಸಂಪತ್ತಿಯನ್ನವನು ಎಲ್ಲಿಂದ ತಂದನೋ ?ಘನವಂತರಾಗಿ ಮೆರೆದಾಡುವ ನಿಮ್ಮ ಮೂಲ

---

೧೪. ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು, ***ಶ್ರೀರಾಮ ಪಾದುಕಾ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ***, ದಿ ನ್ಯೂ ಪ್ರಿಂಟಿಂಗ್ ಪ್ರೆಸ್, ಗದಗ, ಪುಟ ೭೦-೭೨. (ಪ್ರಕಟನೆ ವರ್ಷ ನಮೂದಿಸಿಲ್ಲ)

ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡಹೋದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಅನ್ಯಾಯದ ಕತ್ತಲೆಯು ಮುಸುಕಿದೆ, ಕೊಲೆಯ ದುರ್ಗಂಧವೇ ತುಂಬಿದೆ. ಅಯ್ಯಾ ಸುಶಿಕ್ಷಿತರಾದ ಆರ್ಯ ಮಹಾಶಯರೇ ದೇವರು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಸ್ವತಂತ್ರ ಜೀವಿಗಳನ್ನು ಪಾರತಂತ್ರ್ಯ ನರಕದಲ್ಲಿ ತುಳಿದು ಮೇಲೆ ನೀತಿ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ನಿಮಗೆ ನಾಚಿಕೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲವೇ ? ಈ ನಿಮ್ಮ ಹೇಯವಾದ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಕಲಿಯುಗವನ್ನು ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ಕರೆಯುತ್ತಲಿದೆ. ಸಾಕು ಮಾಡಿ ನಿಮ್ಮ ಧರ್ಮ ಶ್ರವಣವನ್ನು .[೧೫]

ಗರೂಡರು ಆರ್ಯರನ್ನು ಅಥವಾ ಬ್ರಿಟೀಷರನ್ನು ಕುರಿತು ಆಡಿದ ಈ ಮಾತುಗಳು ಆಗಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿಯ ಕಾವಿನಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಂದಗಲ್ಲ ಹನುಮಂತರಾಯರು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಹಸ್ತರು. ಅವರ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿಯೇ ಮಧ್ಯಕಾಲದ (ಸು ೧೯೩೦-೧೯೬೦) ಎಷ್ಟೋ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ನಟರು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಡಿ. ದುರ್ಗಾದಾಸ, ಅದೃಶ್ಯಪ್ಪಾಮಾಸವಿ, ಎಲಿವಾಳ ಸಿದ್ದಯ್ಯ ಮುಂತಾದ ನಟರು ಕಂದಗಲ್ಲರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಂದಗಲ್ಲರು ರಚನೆ ಮಾಡುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಅದಾಗಲೇ ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರಂಥವರು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಗಟ್ಟಿ ನೆಲೆಯನ್ನು ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಒದಗಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರು. ಮರಾಠಿ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಹತ್ತಿದ್ದವು. ಗರೂಡರ ನಂತರ ಅವರು ರಚಿಸಿದ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಿ ಅವರ ಸರಿಸಮತೂಗಬಲ್ಲ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡುವುದು ಅಸಾಧ್ಯದ ಮಾತಾಗಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕೆ ಎರಡು ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಗರೂಡರೇ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದು ಹಾಗೂ ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳ ರಚನೆ ಗರೂಡರು ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರದ ಸರಿಸಮವಿಲ್ಲದೇ ಇರುವುದು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಗರೂಡರು ಬೇರೆ ಕಂಪನಿಗಳಿಗಾಗಿ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮಾಡಿಕೊಡಲಿಲ್ಲ ಹಾಗೂ ಬೇರೆ ಕಂಪನಿಯವರು ಅವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಇನ್ನು ವಾಮನರಾಯರ ಕಂಪನಿಯವರು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮರಾಠಿ ಅನುವಾದಗಳೇ ಆಗಿದ್ದು ಸಂಗೀತವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿತ್ತು. ವಾಮನರಾಯರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿದ್ದಂತ ಸಂಗೀತ ತಜ್ಞನಟರ ತಂಡ ಇತರೇ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಸ್ವತಃ ವಾಮನರಾಯರೇ ಉತ್ತಮ ಸಂಗೀತಗಾರರಾಗಿದ್ದರು. ಉಚ್ಛ್ರಾಯಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಭವ ಪಡೆದ ಹಲವಾರು ಪ್ರಮುಖ ನಟರೇ ಮಧ್ಯಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಕಂಪನಿಗಳನ್ನು ತೆರೆದು ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದರು. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಅನುಭವವಿದ್ದ ನಟನಿಗೆ

೧೫. ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು, *ಚವತಿಯಚಂದ್ರ*, ಎ.ಎಮ್. ಕರಡಿ ಬುಕ್ ಡಿಪೊ, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ, ೧೯೬೯, ಪುಟ ೬೬-೧೦೦.

ಹಾಗೂ ಅವುಗಳನ್ನೇ ನೋಡಿ ರೂಢಿಯಿದ್ದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳೇ ಬೇಕಾದವು. ಜೊತೆಗೆ ಅದರಲ್ಲೇ ಹೊಸತನ ಸ್ವೀಕರಿಸಲೂ ಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದರು. ಈ ಸಂಧಿಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಂದಗಲ್ಲರು ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದರು. ಜೊತೆಗೆ ಭಾಷೆ, ಪಾತ್ರಪೋಷಣೆ, ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದರು. ನಾಟಕಗಳ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಅದು ಅವಶ್ಯಕವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಇವರೂ ಕೂಡಾ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ, ಸ್ವದೇಶಿ ಚಳುವಳಿ, ಗಾಂಧಿ, ತಿಲಕ ಹಾಗೂ ಅರವಿಂದ ಘೋಷ ಮುಂತಾದವರ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಜೊತೆಗೆ ಆಗತಾನೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಿಚಯವೂ ಇವರಿಗಿತ್ತು. ಜೈಮಿನಿಭಾರತ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸಭಾರತ, ಇತ್ಯಾದಿ ಕಾವ್ಯಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಇವರ ಮೇಲಾಗಿದೆ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮಹಾಭಾರತದ ಕಥೆ ಆಧರಿಸಿ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ್ದು ಈ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ. ಗರೂಡರ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮರಸ್ಯವಿತ್ತು. ಕಂದಗಲ್ಲರಲ್ಲಿ ಈ ಸಾಮರಸ್ಯ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಡಿಲಾಗಿ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದಂತೆ ಕೆಲ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಯಾಗಿವೆ. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಸನ್ನಿವೇಶದ ಔಚಿತ್ಯ ಕೆಡದಂತೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಜಾಣ್ಮೆ ಗರೂಡರಲ್ಲಿತ್ತು ಕಂದಗಲ್ಲರಲ್ಲಿ ಆ ತೂಕತಪ್ಪಿದೆ. ಅವರ *ಅಕ್ಷಯಾಂಬರ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣ ರಾಟೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಉದ್ದನ್ನ ಭಾಷಣ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ :

> ದೃಪದಜಾ ನಿನ್ನ ಪರಿಶುದ್ಧವಾದ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ಮೆಚ್ಚಿದೆ. ಸಹೋದರೀ ನಿನ್ನ ಸಂಕಟಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಿನ್ನೀ ಸಹೋದರನು ಸದೈವ ಸಹಾಯ ಮಾಡಲು ಧಾವಿಸಿ ಬರುವನೆಂದು ತಿಳಿ. ಪರಮ ಪವಿತ್ರವಾದ ಚಕ್ರವನ್ನು ತಿರುಗಿಸುವ ಈ ತರ್ಜನಿಯ ಅಂಗುಲಿಗಾದ ಗಾಯವನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದಕ್ಕಾಗಿ ದಿವ್ಯ ಪಿತಾಂಬರದ ಸೆರಗನ್ನು ಹರಿದು ಶುದ್ಧ ಪ್ರೇಮದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಈ ಭೂಪಟದ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದಿ. ಪ್ರಿಯ ಭಗಿನೀ. ಸುದರ್ಶನ ಚಕ್ರದ ಪವಿತ್ರತೆಗೆ ಸಮನಾದ ರಾಟೆಯನ್ನು ಯಾವ ಆರ್ಯಕುಮಾರಿಯು ಸದಾ ತನ್ನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ತಿರುಗಿಸುವಳೋ ಆ ಆರ್ಯ ಕುಮಾರಿಗೆ ಅನ್ನ ವಸ್ತ್ರಾದಿಗಳು ಕೊರತೆಯಾಗದಂತೆ ಈ ಕೃಷ್ಣನು ಕಾಯುವನೆಂದು ಈ ಭರತ ಭೂಮಿಯ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಸಾರಿ ಸಾರಿ ಹೇಳುವೆ.[೧೬]

ಇಡೀ ಮಾತು, ಸನ್ನಿವೇಶ ಇಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯವಾಗಿವೆ. ಈಗ ಈ ತರಹದ ಮಾತುಗಳು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ಅನ್ನಿಸಿದರೂ ಆಗ ಇವು ಸಹಜವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಇಷ್ಟವಾಗಿದ್ದವು.

ಕಂದಗಲ್ಲರು - *ರಕ್ತರಾತ್ರಿ, ಚಿತ್ರಾಂಗದಾ, ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ, ಬಾಣಸಿಗಭೀಮ, ನರವೀರ ಪಾರ್ಥ, ದೈವಮರಂತ ಕರ್ಣ, ಜಗನ್ಮಾಯಾ, ಅಗ್ನಿಕಮಲ* ಮುಂತಾದ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮಹಾಭಾರತದ ಕಥೆ

---

೧೬. ಕಂದಗಲ್ ಹನುಮಂತರಾಯ, *ಅಕ್ಷಯಾಂಬರ*, ಪ್ರಭಾ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್, ಗದಗ, ೧೯೮೪, ಪುಟ ೬.

ಆಧರಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ವೀರರಸದ ಜೊತೆ ಹಾಸ್ಯವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೂಲಕಥೆಗೆ ಹೊರತಾದ ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು (sub plot) ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಹಲವಾರು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳ ಪರಿಚಯವಿದ್ದ ಇವರು ಸರಳರಗಳೆ (blank verse) ಮಾದರಿಯ ಅನುಪ್ರಾಸ ಬದ್ಧವಾದ ಸಂಭಾಷಣಾ ರಚನಾ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಮೊದಲಿಗೆ ಬಳಕೆ ಮಾಡಿದರು. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಯೋಗ್ಯವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಇಂಥ ಸಂಭಾಷಣಾ ಶೈಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯಿತು. ಇದೇ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಮುಂದಿನ ಎಷ್ಟೋ ಕವಿಗಳು ಅನುಕರಿಸಿದರು. ಕಂದಗಲ್ಲರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೆಣ್ಣಾಗಲಿ, ಗಂಡಾಗಲಿ ಒಂದೇ ರೀತಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತವೆ ಎಂದು ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲಾವಿದರು, ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದವರು ತಮಾಷೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅತೀ ಪ್ರಾಸಯುಕ್ತ ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಭಾಷೆಗೆ ಗಂಟು ಬಿದ್ದಿದ್ದರಿಂದ ಹೀಗಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೂ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಕೆಲ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

೧. *ರಕ್ತ ರಾತ್ರಿ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನ -ಅಶ್ವಥಾಮರ ಕಾಳಗದ ಸಂದರ್ಭ :

> ಅರ್ಜುನ : (ಪ್ರವೇಶಿಸಿ) ಓ ದ್ರೋಣ ನೆತ್ತರುಣಿ, ಕಟುಕತನಕ್ಕಿಂತಲೂ ಕೀಳಾಗಿ ಕಗ್ಗೊಲೆಯ ಮೂಡಿದೆಲವೋ! ಗುರುಪುತ್ರನೆಂದು ಕ್ಷಮಿಸಿದರೆ ಗರುವದಲಿ ಗಹಗಹಿಸಿ ನಕ್ಕು ಗೋಣು ಮುರಿದೆಲ್ಲವೋ ಉಪಪಾಂಡವರದು ! ತನ್ನೆದೆಯ ನಂಜನು ನಿನ್ನೆದೆಗೆರಚಿ ಸಾಗದ ಅಟ್ಟಹಾಸದಲಿ ನಿನ್ನಯ ಬೆನ್ನ ಚಪ್ಪರಿಸಿದನೆಲವೊ ಆ ದುರುಳ ದುರ್ಯೋಧನನು. ಋಣವೆದ್ದು ಕಟ್ಟಿಸೋತು ನಿನಗೆ ಕೊಟ್ಟು, ಸರ್ಪಚುಂಬನ ....
>
> ಅಶ್ವಥಾಮ : ಕೆಚ್ಚು ನುಡಿಯಾದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ವೀರನಾಗಲಿಲ್ಲ ನಿನ್ನೆದೆಯ ಕೆಚ್ಚು ಮಾಯವಾಯ್ತು ನೀ ಮಾಡಿದ ಗುರು ದ್ರೋಹದಲ್ಲಿ ಬೆಚ್ಚಿದೆಯೇನು ಪೆಚ್ಚು ಮೋರೆಯ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ? (ಬಾಣಹೊಡೆಯುವನು)[೧೭]

೨. *ಚಿತ್ರಾಂಗದಾ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಉದ್ದಂಡನ ಮಾತು -

> ಉದ್ದಂಡ : ಅಹಹಾ ! ಉರುಳುರುಳು ಕಾಲಚಕ್ರಾ ! ಹೀಗೆ ನನಗನುಕೂಲನಾಗಿ ಉರುಳುತ್ತಿರು. ರತ್ನ ವಜ್ರ ವೈಢೂರ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಒಂದೆಡೆಗೆ ಚಿಮ್ಮುತ್ತಾ ಬೇರೊಂದೆಡೆಗೆ ಬೆಣಚುಗಲ್ಲುಗಳನ್ನು ತೂರುತ್ತಾ ಒಂದುಕಡೆಗೆ ಆನಂದದ ಹೊಳೆಯನ್ನು ಹರಿಸುತ್ತಾ, ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಗೆ ಕಣ್ಣೀರಿನ ಕಡಲನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತ ಉರುಳುರುಳು ಕಾಲಚಕ್ರಾ! ಭೋ ಕಾಲಚಕ್ರ! ಇಂದೆನೆಗೆ ಅನುಕೂಲನಾಗಿ

---

೧೭. ಕಂದಗಲ್ಲ ಹನುಮಂತರಾಯರು, *ರಕ್ತ ರಾತ್ರಿ*, ಪಿ.ಸಿ. ಶಾಬಾದಿಮಠ ಬುಕ್ ಡಿಪೊ, ಗದಗ, ಪುಟ ೧೦೨, ೧೦೩. (ಪ್ರಕಟನೆ ವರ್ಷ ನಮೂದಿಸಿಲ್ಲ)

> ತಿರುಗುತಿರುವಿ ! ತಿರುಗು ತಿರುಗು, ಹೀಗೆ ನನ್ನ ವಂಶವೃಕ್ಷದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೆ, ಕಾಲಚಕ್ರದ ರಭಸ ಇಂದೆನಗೆ ಸರಸ, ಅಂದು ಕಸವಾದ ಜೀವನ, ಇಂದು ರಸಮಯ ಜೀವನ, ಮನದ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಬಂಜೆತನದ ಒಡಲನ್ನು ಒಡೆದು ಬಂದಿರುವುದು ಯಶಸ್ಸಿನ ಸುರಸುಖದ ಕೌಸ್ತುಭ. ಚಿತ್ರಾಂಗದಾ ಇಂದು ನಿನ್ನ ಸುಖಿಶರಧಿ ಬತ್ತಿ ಇಂದೆನ್ನ ಸುಖದ ಸರೋವರ ಅಮೃತದಿಂದ ತುಂಬಿ ಹೊರಚೆಲ್ಲುತ್ತಿರುವದು. ನಿನ್ನ ನಾಶದಲ್ಲಿರುವದು ನನ್ನ ಭಾಗ್ಯ ಭಾಗೀರಥಿಯ ಉಗಮ.[೧೮]

ಈ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ 'ಮನದ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಬಂಜೆತನದ ಒಡಲನ್ನು ಒಡೆದು ......' ಎಂಬ ಉಪಮೆ ಅನುಚಿತವಾಗಿದ್ದು ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ ಹದಮೀರಿದ್ದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಂದಗಲ್ಲರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಭಾಷೆಯ ಔಚಿತ್ಯ ಅನೌಚಿತ್ಯ ಏನೇ ಇರಲಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಅದರ ಟೋನ್ (Tone)ಗೆ, ನುಡಿಸುವ ರೀತಿಗೆ ಆಗ ಮರುಳಾಗಿದ್ದ. ಅದೇ ಅವನಿಗೆ ರಸಾನುಭೂತಿ ನೀಡುತ್ತಿತ್ತು. ಗರೂಡರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವೇ ರಂಗಭಾಷೆಯಾದರೆ ಕಂದಗಲ್ಲರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯೇ ಅಭಿನಯ. ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಅನ್ನಿಸಿದರೂ ಇದೊಂದು ಜನಪದ ಶೈಲಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ಭಾಷೆ ಅದನ್ನು ಪ್ರಾಸಬದ್ಧವಾಗಿ ನುಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅಭಿನಯವಿದೆ. ಕಂದಗಲ್ಲರು ಭಾಷೆಗೆ ಒಂದು ಧ್ವನಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಉಸಿರು ಬಿಗಿ ಹಿಡಿದು ಮುಖ ಕಣ್ಣು ಕೆಂಪಗೆ ಮಾಡಿ ಇವರ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವ ನಟರನ್ನು ಆಗ ತಮಾಷೆಮಾಡಿದ್ದು ಉಂಟು. ಗರೂಡರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವರ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ಕಂದಗಲ್ಲರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕಂಠತ್ರಾಣ ಹಾಗೂ ಭಾಷಾಶುದ್ಧಿಯಿದ್ದ ಯಾವುದೇ ನಟ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಲ್ಲ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಟನೇ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯನಾದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಕಂದಗಲ್ಲರು ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಆಗ ಸ್ಟಾರ್ ಆಗಿದ್ದರು. ನಾಲವತ್ತು-ಐವತ್ತರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂದಗಲ್ಲರ ನಾಟಕಗಳ ಆರ್ಭಟ ನೋಡಿದರೆ "ಕನ್ನಡ ಕೊಬ್ಬನೆ`ಕೈ (ಕೈಲಾಸಂ)", "ರಂಗಕೊಬ್ಬನೆ ಶ್ರೀರಂಗ" ಅನ್ನುವಂತೆ "ಕಂಪನಿ ರಂಗಕ್ಕೊಬ್ಬನೆ ಕಂದಗಲ್ಲ" ಎಂದು ಆಗಿನ ಜನತೆ ತಿಳಿದಿದ್ದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯಪಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅವರನ್ನು ಜನತೆ 'ಕರ್ನಾಟಕದ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರ್'

---

೧೮. ಕಂದಗಲ್ಲ ಹನುಮಂತರಾಯರು, *ಚಿತ್ರಾಂಗದಾ*, ಪಿ.ಸಿ. ಶಾಬಾದಿಮಠ ಬುಕ್ ಡಿಪೊ, ಗದಗ, ೧೯೮೩, ಪುಟ ೮೦. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಮುದ್ರಣಗೊಂಡ ಎಷ್ಟೋ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ತಾರಿಖು ಇಸ್ವಿ ಯಾವದೂ ಇಲ್ಲ. ಲೇಖಕನಿಗೆ ಇದು ಎಷ್ಟನೇ ಮುದ್ರಣ ಎಂದು ಗೊತ್ತಾಗದಿರಲಿ ಎಂದು ಅಥವಾ ಅಲಕ್ಷ್ಯದಿಂದ ಹೀಗಾಗಿರಬಹುದು. ಇದು ಪಬ್ಲಿಷರ್‌ಗಳ ನಿರ್ಲಕ್ಷ ಪರಂಪರೆಯಾಗಿದೆ.

ಎಂದು ಕರೆದರು. ಶಂಕರ ಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರ ಅವರು ಕಂದಗಲ್ಲರನ್ನು 'ಕರ್ನಾಟಕದ ಬೆನ್ ಜಾನಸನ್'[೧೯] ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಧಿಕ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಮಾರಾಟವಾದದ್ದು ಕಂದಗಲ್ಲರ ನಾಟಕಗಳೇ. ಸ್ವತಃ ಬಡತನದಲ್ಲಿ ಕಳೆದರೂ ಅವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವಿಕ್ರಯಮಾಡಿ, ಆಡಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಕಾಶಕರು ಹಾಗೂ ಕಂಪನಿ ಮಾಲಕರು ಶ್ರೀಮಂತರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಕಂದಗಲ್ಲರನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದವರು ನಲವಡಿ ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಐರಣಿ ಕೋಲಶಾಂತಪ್ಪ, ಜಿ.ಜಿ. ಹೆಗಡೆ, ಎಚ್.ಟಿ. ಮಾಹಾಂತೇಶ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಮಾಂಡ್ರೆ ಮುಂತಾದವರು. ಕೋಲ ಶಾಂತಪ್ಪನವರು ***ಉತ್ತರ ಭೂಪ, ಭಾಪುರೆಕರ್ಣ*** ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ರಚಿಸಿದ ***ಉತ್ತರ ಭೂಪ*** ಯಶಸ್ವೀ ನಾಟಕ. ಹಲಗೇರಿ ಕಂಪನಿಯವರು ಇದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೋಲ ಶಾಂತಪ್ಪನವರು ಹಾಸ್ಯ ರಸಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಕೊಟ್ಟು ಈ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎಷ್ಟೋ ಸನ್ನಿವೇಶ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ನೇರ ಕುಮಾರ ವ್ಯಾಸನ ಭಾರತದಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಕುಮಾರ ವ್ಯಾಸನ 'ವಿರಾಟ ಪರ್ವ'ದ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಈ ನಾಟಕ ಋಣಿಯಾಗಿದೆ. ಎಷ್ಟೋ ಕಡೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಪದ್ಯಗಳೇ ಸಂಭಾಷಣೆ ರೂಪತಾಳಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ -

ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಪದ್ಯ - ವಿರಾಟಪರ್ವ ೪ನೇ ಸಂಧಿ ೪ನೇ ಪದ್ಯ

ಒಂದು ವಾರ್ತೆಯಲಾ ತ್ರಿಗರ್ತಾ
ನಂದನಕರವಿದು ಜೀಯ ಕೀಚಕ
ವೃಂದವನು ಗಂಧರ್ವರಿರು ಳೈತಂದು ಖತಿಯಲಿ
ಕೊಂದು ಹೋದರು ರಾವಣನ ವಿಧಿ
ಯಿಂದು ಕೀಚಕಗಾಯಿತೆನೆ ಕೇ
ಳ್ದೊಂದು ನಿಮಿಷ ಮಹೀಶ ಮೋನವ ಹಿಡಿದು ಬೆರಗಾದ.

---

೧೯. ಶ್ರೀ ಶಂಕರ ಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರ ಅವರು ಕಂದಗಲ್ಲರ ***ಅಗ್ನಿ ಕಮಲ*** ನಾಟಕವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾ, ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರಾಸಬದ್ಧವಾದ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ ಆಗಿನ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಅಕ್ಷರ ಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದ ನಟರಿಗೆ ಬರೆದದ್ದು, ಅದು 'ಸೆಲ್ಫ ಪ್ರಾಂಪ್ಟಿಂಗ್' ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಉದಯಿಸಿದ್ದು, ಅಂದರೆ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಆಟದ ಮಾಸ್ತರ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರಿಗೆ ಪೌರಾಣಿಕಾದಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಪ್ರಾಸಬದ್ಧವಾದ ಕೃತಕ ಶೈಲೀಯ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡುವ ರೀತಿಯದು, ಅದರದೇ 'ಸುಧಾರಿತ' ಅನ್ನುವ ರೂಪ ಕಂದಗಲ್ಲರ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಹೇಗೆ ಬೆನ್ ಜಾನ್‌ಸನ್ ಎಲಿಝ ಬೀಥನ್ ರಂಗದ ಎಲ್ಲ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಲ್ಲವನಾಗಿದ್ದು ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನಗಿಂತಲೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿದ್ದನೋ ಅದೇ ರೀತಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಹಾಗೂ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಂದಗಲ್ಲರು ಪಡೆದಿದ್ದರು ಎಂದು ಪುಣೇಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

೨೦ ಕಂದಗಲ್ಲ ಹನುಮಂತರಾಯರ ೨೫ನೇ ಪುಣ್ಯತಿಥಿಸಂಸ್ಮರಣ ಸಂಚಿಕೆ ಲೇಖನ "ಕಂದಗಲ್ಲರ ಅಗ್ನಿಕಮಲ", ಶ್ರೀ ಶಂಕರ ಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರ, ಪುಟ ೩೨-೩೬.

ಇದನ್ನೆ ಐರಣಿಯವರು ಒಬ್ಬ ದೂತನ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ :

> ಬುದ್ಧೀ, ತೇಜಸ್ವಿ ಮನುಷ್ಯರು ಅಜ್ಞಾತ ವಾಸದಲ್ಲಿದ್ದರೇನು? ಅವರಿಂದ ತೇಜಸ್ವಿ ಕೃತಿಗಳೇ ಘಟಿಸುತ್ತಿರುವವೆಂದು ಕೇಳಿ ಅಂತಾ ಲೋಕೋತ್ತರ ಕೃತಿಗಳ ಮಾರ್ಗ ನಿರೀಕ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ನಾನು ಸಂಚರಿಸುತ್ತ ಸಂಚರಿಸುತ್ತ ಮತ್ಸ್ಯ ನಗರಕ್ಕೆ ಬಂದೆನು। ಅಲ್ಲಿ ವಿರಾಟರಾಜನು ಆಳುತ್ತಿದ್ದನಷ್ಟೆ? ತ್ರಿಗರ್ತರಾಜನ ವೈರಿಯಾದ ಕೀಚಕನು ಇರುತ್ತಿದ್ದನಂತೆ. ಅವನು ಕಾಮಾಂಧನಾಗಿ ಲಂಕಾಧೀಶನಂತೆ ಪರಸ್ತ್ರೀ ಮೋಹಿಸಲೆತ್ನಿಸಿದನಂತೆ. ಅದನ್ನು ತಿಳಿದು ಆ ರಾತ್ರಿ ಗಂಧರ್ವರು ಬಂದು ಕೀಚಕನನ್ನೂ, ಉಪಕೀಚಕನನ್ನೂ ಕೊಂದು ಹಾಕಿದರಂತೆ ಪ್ರಭೋ?[೨೦]

ಇಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಆ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಅನುವಾದಿಸಿದರೆಂದಲ್ಲ. ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ರಂಜನೀಯವಾಗುವಂತೆ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಹೆಣೆಯುವುದು, ಬೇರೆ'ಬೇರೆ ಪಾತ್ರ ರಚಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ವಿದ್ವಜ್ಜನರ ಕಾವ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ತರುವ ಸಾಹಸವನ್ನು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದವರು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಸಲವಡಿ ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು *ಧರ್ಮದ್ರೋಹ, ಭಕ್ತಸುಧನ್ವ, ಪ್ರಪಂಚ ಪರೀಕ್ಷೆ* ಮುಂತಾದ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. *ಧರ್ಮದ್ರೋಹ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ನಾಸ್ತಿಕ'ನಾದ ಚಾರ್ವಾಕ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದುಷ್ಟ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿ 'ನಾಸ್ತಿಕತೆ' ಅನ್ನುವುದು ಇನ್ನೂ ಆಗ ವೈಚಾರಿಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕಾರವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಹೀಗಾಗಿ ಚಾರ್ವಾಕನಂಥವರು ಖಳ ಪಾತ್ರಗಳಾಗುತ್ತಾರೆ. ಆತ ಕುಡಿತ ಇತ್ಯಾದಿ ಕೆಟ್ಟ ಚಟಗಳಿಗೆ ಪ್ರಚೋದನೆ ಕೊಡುವಾತ ಎಂಬುದಾಗಿ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪೃಥ್ವಿಗೆ ಕಂಟಕನಾದ ಭೌಮಾಸುರನ ಕಥೆ ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು. ಪಾನ ಪ್ರತಿಬಂಧದಂತಹ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಈ ತರಹದ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಬಿಂಬಿಸಲು ನಾಟಕಕಾರರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ ಒಂದು ಕಡೆ ಚಾರ್ವಾಕ ಹೀಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ.

> ಚಾರ್ವಾಕ : ಮದ್ಯಪಾನ ನಿರೋಧ ! ಚಾರ್ವಾಕ ಶಿಷ್ಯನ ಅಪಮಾನ, ಎಲೋ ಧರ್ಮ ಧರ್ಮವೆಂದು ಬೊಗಳುವ ನಾಯಿಗಳೆ, ಕಲ್ಲುದೇವರಿಗೆ ಕೈ ಮುಗಿಯುವ ಕುನ್ನಿಗಳೆ, ನಿಮ್ಮ ಧರ್ಮ ಸುಳ್ಳು! ದೇವರು ಸುಳ್ಳು ವೇದ ಸುಳ್ಳು ! ಪುರಾಣ ಸುಳ್ಳು ! ಪೃಥ್ವಿಕುಮಾರ ಜೀವಿಸುವಾಗ ಮದ್ಯಪಾನ

---

೨೦. ಐರಣಿ ಕೋಲಶಾಂತಪ್ಪ, *ಉತ್ತರ ಭೂಪ,* ಪಿ.ಸಿ. ಶಾಬಾದಿಮಠ ಬುಕ್ ಡಿಪೋ, ಗದಗ, ಪುಟ ೩. (ಪ್ರಕಟಣೆ ವರ್ಷ ನಮೂದಿಸಿಲ್ಲ)

ನಿಲ್ಲುವದೇ ? ಮದ್ಯದಲ್ಲಿದೆ ಮಹಾನಂದ ! ಮದ್ಯದಲ್ಲಿದೆ ಪೃಥ್ವಿಯ ಕೊಲೆ! ಮದ್ಯಪಾನಿಗಳೇ ಬನ್ನಿ ನಿಮ್ಮೆಲ್ಲರನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ನಡು ಮಧ್ಯ ಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟು ಬರುವೆ, ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಕುಡಿಯಿರಿ."೨೧

ಇವರ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕ *ಪ್ರಪಂಚ ಪರೀಕ್ಷೆ* ಭರ್ತೃಹರಿಯ ವೈರಾಗ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಕಥೆಯಾಗಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ, ಹಾಡು ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜಿ.ಜಿ. ಹೆಗಡೆ ಅವರ *ಸತ್ಯಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ* ಹೆಸರಾದ ನಾಟಕ. ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿವೆ.

ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೌರಾಣಿಕವಿರಲಿ ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ ನಾಟಕವಿರಲಿ, ಅವು ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು 'ಸ್ಥಿತಿ'ಯನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. (ಗರೂಡರ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಕೊಂಚ ಅಪವಾದವೆನ್ನುವಂತೆ ಮೂಡಿಬಂದಿವೆ) ಅವೆಲ್ಲಾ ಕಥಾರೂಪಕಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ವೈವಿಧ್ಯ ಇದೆ. ವೀರ, ಶೃಂಗಾರ, ಕರುಣ, ಹಾಸ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ ರಸಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಭಾಷೆಯೂ ಬಳಕೆ ಆಗಿದೆ. ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅವುಗಳಿಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಘನತೆಯನ್ನೂ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಬಹಳ ಕಾಲದವರೆಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳೇ ಕಂಪನಿಯ ಆಸ್ತಿ ಆಗಿದ್ದವು. ಈಗಲೂ ಅಭಿನಯ ಅಂದರೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಅಭಿನಯವೇ ಎಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದಾರೆ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಾಧು ಸಂತರ, ಶರಣರ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಗಳು ನಾಟಕರೂಪ ಪಡೆದಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನೂ ಪುರಾಣರೂಪದಲ್ಲೇ ಸ್ವೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಭಕ್ತಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಮುಖ್ಯರಸ. *ಜಗಜ್ಯೋತಿ ಬಸವೇಶ್ವರ, ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ, ಕಲಬುರಗಿಶರಣ ಬಸವೇಶ್ವರ, ಕಬೀರದಾಸ, ದಾಮೂಜಿಪಂತ, ಹೇಮರಡ್ಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮ, ಸಂತ ಸಖೂಬಾಯಿ, ಪುರಂದರದಾಸ, ಯಡೆಯೂರ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗೇಶ್ವರ, ನಾಗಲಿಂಗಲೀಲೆ, ಅಥಣಿ ಶಿವಯೋಗಿ* ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಪವಾಡಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಲ್ಪನೆ ಕೊಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ. *ಸತ್ಯನಾರಾಯಣವ್ರತಮಾಹಾತ್ಮೆ, ದೇವಿಮಹಾತ್ಮೆ* ಇತ್ಯಾದಿ ಮಹಾತ್ಮೆಗಳೂ ನಾಟಕ ರೂಪ ಪಡೆದಿವೆ. ಇವೂ ಕೂಡಾ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ಹೊಂದಿವೆ.

ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು :

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆ ಆಗಿದ್ದು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಕೆಚ್ಚನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಲು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಂಗ್ರಾಮದ ಕಾವು ಬಿರುಸಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಬ್ರಿಟೀಷರ ವಿರುದ್ಧ ಕೂಗು ಎತ್ತಲು

---

೨೧. ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿ ಹಿರೇಮಠ ನಲವಡಿ, *ಧರ್ಮದ್ರೋಹ*, ಪಿ.ಸಿ. ಶಾಬಾದಿಮಠ ಬುಕ್ ಡಿಪೋ, ಗದಗ, ೧೯೫೦, ಪುಟ ೫೬.

ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಬ್ರಿಟೀಷ್‌ರೊಡನೆ ಹೋರಾಡಿದ ವೀರರ ಕಥೆಗಳನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಾಟಕವಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. *ವೀರರಾಣಿ ಕಿತ್ತೂರ ಚೆನ್ನಮ್ಮ, ರಾಣಿ ರುದ್ರಮ್ಮ, ಸಂಗೊಳ್ಳಿ ರಾಯಣ್ಣ, ಟೀಪುಸುಲ್ತಾನ, ಸಿಂಧೂರ ಲಕ್ಷ್ಮಣ, ನರಗುಂದ ಬಂಡಾಯ, ಬೆಳವಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮ* ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳು. ಇದಲ್ಲದೆ ಆಗ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಏಕೀಕರಣದ ಕಾವೂ ಏರಿತ್ತು, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ *ಎಚ್ಚಮನಾಯಕ, ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಸ್ಥಾಪನೆ (ವರಪ್ರದಾನ)* ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಬಿತ್ತರಿಸಲು ರಚನೆಗೊಂಡಿವೆ.

ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಇವುಗಳ ಕಥೆ ಇಂತಿರುತ್ತದೆ. - ಒಬ್ಬ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿ (ಚೆನ್ನಮ್ಮ, ಟೀಪು ಇತ್ಯಾದಿ) ತಾನು ತನ್ನ ರಾಜ್ಯ ಭಾರದಿಂದ ನೆಮ್ಮದಿಯಿಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲೇ ಆ ರಾಜಸತ್ತೆ ಪಡೆಯಲು ವಿರೋಧಿ ಶಕ್ತಿಗಳು (ತಿರುಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ಮೀರಸಾದಕ, ಮಲ್ಲಪ್ಪಶೆಟ್ಟಿ ಇತ್ಯಾದಿ) ಕುತಂತ್ರ ನಡೆಸುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಹೊರಗಿನ ಶಕ್ತಿ (ಬ್ರಿಟೀಷರು ಅಥವಾ ಮುಸಲ್ಮಾನರು)ಗಳೊಡನೆ ಪಿತೂರಿ ನಡೆಸಿ ಈ ಸ್ಥಿರವಾದ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಹಾಳುಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಒಳಜಗಳದಿಂದ ಹೊರಗಿನವರಾದ (ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬ್ರಿಟೀಷರು) ಈ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ತಮ್ಮ ಸ್ವಾಧೀನ ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅಥವಾ ತಮ್ಮ ಹೇಳಿಕೆಯಂತೆ ನಡೆಯುವ ಸಾಮಂತನನ್ನು ನೇಮಿಸುತ್ತಾರೆ. ನೆಮ್ಮದಿಯಿಂದ ಇದ್ದ ರಾಜ ತನ್ನ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾ ಹೊರಗಿನ ಶಕ್ತಿಗಳೊಡನೆ ಹೋರಾಡಿ ಅಸುನೀಗುತ್ತಾನೆ(ಳೆ). ತನ್ನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಒಳಗಡೆಯೇ ಕುತಂತ್ರಿಗಳಿದ್ದುದನ್ನು ತಡವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ವ್ಯಥೆಪಡುತ್ತಾನೆ(ಳೆ).

ಈ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವೀರರಸವೇ ಪ್ರಧಾನ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕದೊಳಗಿನ ಭಾಷಣಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರೋಮಾಂಚಿತರಾಗಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ದೊರೆತ ಮೇಲೂ ಬ್ರಿಟೀಷರೊಡನೆ ಹೋರಾಡಿದ ಗತಕಾಲದ ಕುರುಹುಗಳಂತೆ ಈ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವೀರ ಪುರುಷರ ಸಾಹಸಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನೋಡಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಖುಷಿ ಪಡುತ್ತಿದ್ದ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜಸತ್ತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡುವ 'ಸ್ವಾಮಿನಿಷ್ಠ' ಗುಂಪು ಒಂದು ಕಡೆ ಇದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ನಾಶಮಾಡುವ ದೇಶದ್ರೋಹಿಗಳ ಗುಂಪು ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದವರು ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪುರುಷರೆಲ್ಲರೂ ವೀರರೂ ಜೊತೆಗೆ ಉದಾತ್ತರು. ದೇಶಪ್ರೇಮ, ನಿಷ್ಠೆ, ತ್ಯಾಗ ಇತ್ಯಾದಿ ಆದರ್ಶ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಬಿತ್ತರಿಸಲು ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದರು. ಆದರೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದವರು ಐತಿಹಾಸಿಕ ರಾಜ-ಮಹಾರಾಜರ ಕಥೆ ಹೇಳಿದರೇ ಹೊರತು 'ರಾಜತ್ವ'ದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಒರೆಗಲ್ಲಿಗೆ ಹಚ್ಚುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಕೇವಲ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಕೆಚ್ಚನ್ನು ಬಿತ್ತರಿಸುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಸೀಮಿತವಾಗಿವೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಕಲ್ಪನೆ ಬ್ರಿಟೀಷರನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವುದರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾದುದರಿಂದ ಹಾಗೂ ಆಗಿನ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಜನರನ್ನು ಆ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸುವುದರ ಕಡೆಗೆ ಅವರ ಗಮನವಿದ್ದುದರಿಂದ, ಇತಿಹಾಸ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆ ಸೀಮಿತ

ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.[೨೨] ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಈ ಸೀಮಿತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕವಾದ ***ಕಿತ್ತೂರ ಚೆನ್ನಮ್ಮ*** ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಕಾರರು ನಾಟಕರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಚಿಕ್ಕೋಡಿ ಶಿವಲಿಂಗಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಈ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ನಾಟಕ ಬರೆದ ಪ್ರಥಮ ಲೇಖಕರೆಂದೂ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಇವರಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭ (ಸು ೧೯೩೦) ವಾಯಿತೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಜಿ.ಟಿ. ಸ್ವಾಮಿ, ಕಂದಗಲ್ಲ ಹನುಮಂತರಾಯರೂ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಭೌಗೋಲಿಕವಾಗಿ ಚೆನ್ನಮ್ಮನ ಇತಿಹಾಸ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದವರಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದುದರಿಂದ ಹಾಗೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಚಳುವಳಿ ಹಳೇ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಚುರುಕಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿ ಈ ನಾಟಕ ಯಶಸ್ವಿ ಆಯಿತು. ಹಾಗೂ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲು ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರವೊಂದನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವಾಗಿಸಿದ ಶ್ರೇಯಸ್ಸೂ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಇದೇ ನಾಟಕದ ಜೊತೆಗೆ ***ರಾಣಿ ರುದ್ರಮ್ಮ*** ದಂತಹ ಕಥೆಗಳೂ ಮತ್ತು ***ನರುಗಂದ ಬಂಡಾಯ***ದಂತಹ ಕಥೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದಿವೆ. ಚೆನ್ನಮ್ಮ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕುತೂಹಲ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಪಾತ್ರಗಳು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ (ಇಂಗ್ಲಿಷ) ಪಾತ್ರಗಳು ನಮ್ಮ ಕಂಪನಿಯ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತಮಾಷೆಯಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅವರು (ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಪಾತ್ರಗಳು) ಆಡುವ ಭಾಷೆ ಜೆಶ್ಚರ್‌ಗಳು ನಗೆ ಬರಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಪರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿ ತಮಾಷೆ,'ರೆಡಿಕ್ಯೂಲ್' ಮಾಡುವುದನ್ನು ನಾವು ಶೇಕ್ಸಪೀಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆತನ ***ಮರ್ಚೆಂಟ್ ಆಫ್ ವೆನಿಸ್*** ನಾಟಕದ 'ಶೈಲಾಕ್' ಒಬ್ಬ ಯಹೂದಿ ಆ ಪಾತ್ರ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದರೂ ಒಂದು ರೀತಿ ತಮಾಷೆಯಾದ ಪಾತ್ರವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಬಂಗಾಲಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಪಾತ್ರಗಳು ಖಳ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.. ***ಚೆನ್ನಮ್ಮ*** ನಾಟಕದ ಥ್ಯಾಕರೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದಾಗ ಅವು ಮಾತನಾಡ ಬೇಕು ಆದರೆ ಯಾವ ಭಾಷೆ? ನೇರ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಮಾತನಾಡಿದರೆ ಆಗಿನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕಕನಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಪಾತ್ರ ಕನ್ನಡ ಮಾತನಾಡುವುದು ಅಷ್ಟುವಾಸ್ತವ ಅನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆ ಪಾತ್ರಗಳಿಗಾಗಿಯೇ ಒಂದು ಹೊಸರೀತಿಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕಕಾರರು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ.

---

೨೨. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಯುಗದಲ್ಲಿ ದ್ವಿಜೇಂದ್ರಲಾಲ ರಾಯ್, ಜೈ ಶಂಕರ ಪ್ರಸಾದ, ಕನ್ನಡದ 'ಸಂಸ' ಇತಿಹಾಸದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ದ್ವಿಜೇಂದ್ರಲಾಲ ರಾಯ್ ಅವರ ***ಷಾಹಜಾನ*** ನಾಟಕವನ್ನು ಹಳೇ ಮೈಸೂರು ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಡಲಾಗಿದೆ. ಜೈ ಶಂಕರ ಪ್ರಸಾದರು ***ಸ್ಕಂದಗುಪ್ತ, ಚಂದ್ರಗುಪ್ತ*** ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. 'ಸಂಸ'ರ ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ, ಬೆಟ್ಟದ ಅರಸು ಇತ್ಯಾದಿ ಮೈಸೂರು ಅರಸರ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿವೆ. ಇವರೆಲ್ಲರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಕಲ್ಪನೆ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾದದ್ದು. ಹೊರಗಿನ ಆಕ್ರಮಣದ ಜೊತೆಗೆ ಬಟ್ಟು ರಾಜಕೀಯದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಹಾವು-ಏಣಿ ಆಟವನ್ನು, ಆಂತರಿಕ ಕುತಂತ್ರ ಕಲಹಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಇವರು ಪ್ರಯತ್ನ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಚಿಕ್ಕೋಡಿ ಶಿವಲಿಂಗ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗೆ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಅಷ್ಟು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ಥ್ಯಾಕರೆ ಶಿಷ್ಟ ಕನ್ನಡದಲ್ಲೇ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ -

> ಥ್ಯಾಕರೆ : ಗೋವಿಂದಾಜಿ, ಈ ಮಹಾದ್ವಾರದ ಹೊರಭಾಗದಲ್ಲಿ ತೋಫ ಖಾನೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಮಾಡಿ ನಿಲ್ಲಿಸು. ಕ್ಯಾಪ್ಟನ್ನ ಸಾಹೇಬನಿಗೆ ಮತ್ತು ಸಕಲ ಸೈನಿಕರಿಗೆ ಈ ದುರ್ಗವನ್ನು ಮುತ್ತಿ ಯುದ್ಧದ ಸಿದ್ಧತೆಯಲ್ಲಿರಲಿಕ್ಕೆ ಹೇಳು. ಇಗೋ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನರು ಬಲು ತೀಕ್ಷ್ಣ ಬಲು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಕಾದಾಡಬೇಕಾಗುವುದು ಉಳಿದವರ ದಳದಂತೆ ಇದು ಬಲ ಹೀನವಲ್ಲ.[೨೩]

ಶಿವಲಿಂಗಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಪಾತ್ರಕ್ಕಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಬಳಕೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಮುಂದೆ ಬಂದ ನಾಟಕಕಾರರು ಇಂತಹ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಹರಕು ಮುರುಕು 'ಅಪಭ್ರಂಶ ಕನ್ನಡ' ಭಾಷಾ ಶೈಲಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಅವೇ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದರು. ಅವರಿಂದ ಕನ್ನಡವನ್ನೇ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ accent ನಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡಿಸಿದರು. ಇವರಾಡುವ ಕನ್ನಡ ಮಾತಿನಿಂದ ಕೆಲಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಹಾಸ್ಯಕ್ಕಾಗಿಯೂ ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕನ್ನಡದ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಪಾತ್ರಗಳು ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿಯೇ ಸ್ವೀಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಜಿ. ಟಿ. ಸ್ವಾಮಿಯವರ ಚೆನ್ನಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಥ್ಯಾಕರೆ ಹೀಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ.

> ಥ್ಯಾಕರೆ : ಎಲೇ ಮಲ್ಲಪ್ಪ ಸೆಟ್ಟಿ, ನಿಮಗಿಂತ ನಾವು ಬುದ್ಧಿವಂತರು ಕೇಲು ಆಕೆ ಈಗ ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಯುದ್ಧ ಆಡಲು ಜನ ಜನಗಲನ್ನು ಹುರಿ ಹುರಿ ತುಂಬಿಸುತ್ತಾಲೆ. ಸ್ಟೇಟಿನ ಹಣ ಜ್ಯೂವೆಲ್ಸ ಡೈಮಂಡ್ಸ ಅಂಡ ಪಿರಲ್ಸ.
>
> ಮಲ್ಲಪ್ಪ ಸೆಟ್ಟಿ : ಅಂದ್ರೇನ್ರಿ ?
>
> ಥ್ಯಾಕರೆ : ಅಂದರೆ ಇದು .... ಬ್ಲಡಿ ಕನ್ನಡ ವರ್ಡಸ್ ಪೊಂಟ್ ಕಂ ಪೋರ್ತ ಅಂದರೆ ಅದು ವಜರ್ ಮೋತೆ ಮೂತು ವತ್ಸ ವಾಡವೆ ಎಲ್ಲಕೊಟ್ಟು ಸೈನ್ಯ ತಯಾರಿ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ ನಾವೀಗ ಲೇಟ್ ಮಾಡಬಾರದು. ಮಾಡಿದರೆ ....
>
> ಮ. ಸೆಟ್ಟಿ : ನಮಗೆ ಸಿಗಬೇಕಾದ ಭಂಡಾರವೆಲ್ಲ ಬರಿದಾಗುತ್ತದೆ ಅವರ ಬಲ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ
>
> ಥ್ಯಾಕರೆ : ಯಸ್ ಯು ಆರ್ ಇಂಟಲಿ ಜೆಂಟ್ ಎನಫ್ ಅಂದರೆ ನೀನು ಬಾಲಬುದ್ಧಿಯಿದ್ದ ಮನುಷ್ಯನಾಗಿದ್ದೀಯ.[೨೪]

---

೨೩. ಶಿವಲಿಂಗ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ***ಕಿತ್ತೂರ ಚೆನ್ನಮ್ಮ***, ಎಮ್. ವ್ಹಿ. ಅರಳಿ ಬುಕ್ ಸೆಲರ್, ಗದಗ, ೧೯೮೧, ಪುಟ ೬೪.
೨೪. ಜಿ.ಟಿ. ಸ್ವಾಮಿ, ***ಕಿತ್ತೂರ ಚೆನ್ನಮ್ಮ***, ಎಂ.ಎಸ್. ಶಾಬಾದಿಮಠ ಬುಕ್ ಡಿಪೋ, ಗದಗ, ೧೯೭೧, ಪುಟ ೭೨.

ಇದೇ ರೀತಿಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕ *ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ* ದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದವರು ಆರ್. ಡಿ. ಕಾಮತ್ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವೆಲ್ಲಸ್ಲಿಯ ಒಂದು ಭಾಷಣ ಹೀಗಿದೆ :

> ವೆಲ್ಲಸ್ಲಿ : ಐ ಯ್ಯಾಮ ವ್ಹೇರಿ ಗ್ಲಾಡ್. ನನಗೆ ಬಹಳ ಸಂತೋಷವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ನನ್ನ ಕಾನಡಾ ಬಾಂಧವರೇ. ನಾವು ಭೇರೆಯಾವರ ರಾಜ್ಯಗಲನು ಬಾಯಾಸುವವರು ಅಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲಾ. ಅಂಟೆ ನಾಮ್ಮ ದಾಗಿ ಮಾಡಿ ಖೊಂಡ ನೀಮ ನೀಮ ರಾಜ್ಯಾಗಲನ್ನು ನಾವು ನೀಮಗೆ ಬಿಟ್ಟು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಏಕೆಂದಾರೆ ನನ್ನ ಕಾನ್ನಡ ಬಾಂಧವರೇ ನನ್ನ ಮಾಟುಗಲನ್ನು ಖೇಲಿ ಯಾರೂ ಖೋಪಿಸಿಕೊಲ್ಲಬಾರದು. ಇಂಡಿಯನ್ಸ ಆಡ ನೀವು ಇನ್ನೂ ರಾಜ್ಯಾ ಕಟ್ಟಿ ಆಲುವಷ್ಟು ಯೋಗಟೆಯನ್ನು ಘಟ್ಟವರಲ್ಲ. ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮಾಟಭೇಡ ಟುಂಬಾ ಇದ್ದಾನೆ. ಒಂದೇ ದೇಶದ ಒಂಡೇ ರಾಕಟಡ ಜನಾಂಗಾವನು ನೀವು ಜಾತಿ ಮಟಡ ಹೆಸರನಾಲಿ ಟುಂಡು ಮಾಡಿ ಕಟಾರಿಸಿ ಚೊಲ್ಲುಟ್ಟಾನೆ. ಟೀಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನನಂಥಾ ಅನೇಕಾ ವೀರಾರನ್ನು ಪರಾಕೀಯರಾದ ನಮ್ಮ ಕೈಯಿಂದ ನೀವು ಖೊಲ್ಲಿಸಿದ್ದು ನಿಮ್ಮ ಭೇದ ಭಾವದಿಂದಾ ೨೫

ಹೀಗೆ ಈ ಮಾತು ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಬಳಸುವುದು ಆಗ ರೂಢಿ ಆಯಿತ್ತು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅದನ್ನು ಸಹಜವೆಂಬಂತೆ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರು. ಹಾಗೆಯೇ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಹಾಸ್ಯದ ಮೆರಗು ಬರುತ್ತಿದ್ದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಅದನ್ನೂ ಇಷ್ಟ ಪಡುತ್ತಿದ್ದ. ಹೀಗೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲಸಾರಿ ಅವರು ಬಳಸುವ ಭಾಷೆ ಗ್ರಾಂಥಿಕ, ತಟಸ್ಥ ಅನ್ನಿಸಿದರೂ ಕನ್ನಡದ ಸಮಸ್ತ ಜನರಿಗೆ ಮುಟ್ಟಬಲ್ಲ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಭಾಷೆಯ ಅಭಿಮಾನ, ಕರ್ನಾಟಕ ಏಕೀಕರಣ ಚಳುವಳಿಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದು ಕೆಲನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ. ದೇಶ ಭಕ್ತಿಯ ಜೊತೆಗೆ 'ನಾಡ' ಭಕ್ತಿಯನ್ನೂ ನಿರೂಪಿಸುವ ನಾಟಕಗಳು ಇವಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ *ಎಚ್ಚಮ ನಾಯಕ* ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾಂತ ನಾಟಕ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಂದಗಲ್ಲ ಹನುಮಂತರಾಯರ *ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಸ್ಥಾಪನೆ* (ವರಪ್ರದಾನ) ಇನ್ನೊಂದು ಯಶಸ್ವಿ ನಾಟಕ.

---

೨೫. ಆರ್. ಡಿ. ಕಾಮತ್, *ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ*, ಜಿ.ಎಚ್. ಚೆನ್ನಪ್ಪ, ಬುಕ್ ಸೆಲ್ಲರ್ ಪಬ್ಲಿಶರ್, ಬಾಗಲಕೊಟ, ಪುಟ ೧೧೮. (ಪ್ರಕಟಣೆ ವರ್ಷ ನಮೂದಿಸಿಲ್ಲ)

ಗರೂಡರ *ಎಚ್ಚಮನಾಯಕ* ನಾಟಕ (೧೯೩೨) ಅವರ ಅಭಿನಯದಿಂದಾಗಿ ಆಗ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆಯಿತು. ಕಟ್ಟಾ ರಾಷ್ಟ್ರಾಭಿಮಾನಿಗಳಾದ ಗರೂಡರನ್ನು ಎಚ್ಚಮ ನಾಯಕ ನಂತಹ ಸ್ವಾಮಿನಿಷ್ಠ ವೀರ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಜನರು ರೋಮಾಂಚಿತರಾಗಿ ನೋಡಿದರು. ಪ್ರಸ್ತುತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೊರಗಿನ ಆಕ್ರಮಣಕ್ಕಿಂತ ಒಳಗಿನ ಕುತಂತ್ರಿಗಳಿಂದಲೇ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಕುತ್ತು ಒದಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಎಚ್ಚಮನಾಯಕನಂಥ ನಿಷ್ಠಾವಂತ ಸೇನಾನಿಗಳು ತಡೆಗಟ್ಟಿ, ಯೋಗ್ಯನಾದವನನ್ನು ಸಿಂಹಾಸನಕ್ಕೆ ತರುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿರೋಚಿತವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಜನರು ಈಗಲೂ ನೆನೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದೇ ವಸ್ತು ಆಧರಿಸಿ ಕೆ. ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯನವರೂ ನಾಟಕ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಅಂತರಿಕ ಸಮಸ್ಯಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಹೊರಗಿನ (ಮುಸಲ್ಮಾನ) ದಾಳಿಯನ್ನೂ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಎದುರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕಂದಗಲ್ಲರ *ವರಪ್ರದಾನ* ನಾಟಕ ಹುಕ್ಕ-ಬುಕ್ಕ ರಿಂದ ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಸ್ಥಾಪನೆಯಾದ ಕಥಾವಸ್ತು ಹೊಂದಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅಂತರಿಕ ಕುತಂತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಹೊರಗಿನ (ಮುಸಲ್ಮಾನ) ವಿರೋಧವೂ ಇದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡಾ 'ಬಾವೋದ್ದೀನ' ನಂತಹ ಸಾತ್ವಿಕ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣಮಾಡಿ ಒಂದುರೀತಿ ಸಾಮರಸ್ಯ ತರಲು ಕಂದಗಲ್ಲರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ *ಆಗಸ್ಟ ಹದಿನೈದರ ನಂತರ* ಎಂಬ ನಾಟಕ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ.

ಒಟ್ಟು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಏಕತಾನತೆಯ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಬೇಸತ್ತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ 'ತಮ್ಮದೇ' ಅನ್ನುವ ಹೊಸ ಕಥೆ, ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಆಕರ್ಷಿಸಿದವು ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ವಿವರಗಳನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದವು. ಮುಂದೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಬಾಗಿಲು ತೆರೆದು ಕೊಟ್ಟವು.

ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು :

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಅಬ್ಬರದಲ್ಲೇ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳೂ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಕಾರ ಜಿ.ಡಿ. ದೇವಲ್ ಅವರ *ಶಾರದಾ* (೧೮೯೯) ನಾಟಕವನ್ನು *ಇಂದಿರಾ* ಎಂದು ಅನುವಾದಿಸಿ ಶಿರಹಟ್ಟಿ ವೆಂಕೋಬರಾಯರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಇದೇ ನಾಟಕವನ್ನು ಕಣಬರಗಿಮಠ ಅವರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಗರೂಡರ *ಸತ್ಯಸಂಕಲ್ಪ, ನಮ್ಮ ಭಾಗ್ಯೋದಯ, ವಿಷಮವಿವಾಹ* ನಾಟಕಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. ಇವರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲೇ ಆಡುತ್ತಿದ್ದ *ಶಿಕ್ಷಣಸಂಭ್ರಮ* ಹುಯಿಲಗೋಳ ನಾರಾಯಣರಾಯರಿಂದ ರಚಿತವಾದದ್ದು. ಹಲಗೇರಿ ಕಂಪನಿಯವರು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡುವುದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರು. ಕೋಲಶಾಂತಪ್ಪನವರು ಈ ಕಂಪನಿಗಾಗಿ *ಬಿ.ಎ., ಸ್ತ್ರೀ* ಮುಂತಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವುಳ್ಳ ನಾಟಕ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕೋಡಿ ಶಿವಲಿಂಗ ಸ್ವಾಮಿಗಳು *ಗುರು ವಿರಕ್ತರ ಪ್ರಪಂಚ* ಎಂಬ ನಾಟಕ ಬರೆದು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದು ಆಗಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಹೆಜ್ಜೆಯಾಗಿದೆ. ವಾಮನರಾಯರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ

ದೇವಲ್ ಅವರದೇ ಮರಾಠಿ ನಾಟಕ (ಸಂಶಯಕಲ್ಲೋಳ)ದ ಅನುವಾದ *ಸಂದೇಹ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ* ಎಂಬ ಪ್ರಹಸನ ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. (ಇಂದೊಂದು ಫ್ರೆಂಚ್ ಪ್ರಹಸನದ ರೂಪಾಂತರ)

ಮಧ್ಯ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳೂ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿವೆ. ಹಲಗೇರಿ ಕಂಪನಿಯೊಂದನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಯುಗವೇ ಆಗಿದೆ. ಮಧ್ಯಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಮಿಶ್ರಣ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ೧೯೩೦ ರ ನಂತರ ಇನ್ನೂ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಅಬ್ಬರ ಇಳಿದಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಮುಂದೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಂಡವು. ೧೯೫೦ ರ ನಂತರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಡಹತ್ತಿದರು. ಕಂದಗಲ್ಲ ಹನುಮಂತರಾಯರು ಕಂಪನಿಗಳಿಗಾಗಿ *ಬಡತನದ ಭೂತ, ಮಾತಂಗ ಕನ್ಯ, ಬೆಳ್ಳಿ ಚುಕ್ಕಿ, ನೆತ್ತರದ ಔತಣ* ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ನಲವಡಿ ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ *ಸೋಹಂ* ಅಥವಾ *ನವಯುಗ ಕುಮಾರಿ* ಆಗಿನ ಯಶಸ್ವೀ ನಾಟಕ. ಇನಾಂದಾರ ಅವರು *ಪಠಾಣಪಾಶ, ಕಡ್ಲಿ ಮಟ್ಟಿ ಸ್ಟೇಶನ್ ಮಾಸ್ತರ* (ಇದೇ ಹೆಸರಿನ ಲಾವಣಿ ಆಧಾರ) ನಾಟಕವನ್ನು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೆ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದೇ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ಎಚ್. ಟಿ. ಮಹಾಂತೇಶ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು *ರೂಪವತಿ, ಮಾನವತಿ, ಕುಂಕುಮ, ವಧುವರ* ಮುಂತಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ರಚಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆರ್. ಡಿ. ಕಾಮತ್ ಅವರು *ದೇವರ ಮಗು, ಹೈಬ್ರಿಡ್ ಹೆಣ್ಣು* ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ *ಶಾಲಾಮಾಸ್ತರ, ಮಾವಬಂದ್ನಪೋ ಮಾವ, ರಾಯರ ಸೊಸೆ* (ಮರಾಠಿಯ *ಪಂತಾಂಚಿ ಸೂನ* ನಾಟಕದ ಅನುವಾದ) ಮುಂತಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿವೆ.

ಕೊನೆಯ ಘಟ್ಟ ಅಂದರೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯು ಅವನತಿಯ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಕೆಲ ಒಳ್ಳೆಯ ಅಭಿರುಚಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಯಾಗಿವೆ. ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಮರೆಯಾಗಿ ಕೇವಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. ಎಚ್.ಎನ್. ಹೂಗಾರ ಅವರು *ದಸರಾ, ದೀಪಾವಳಿ, ಹಡೆದವ್ವ, ಪುಥಳಿ* ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕೆ.ಎನ್. ಸಾಳುಂಕೆ ಅವರು *ನೀನೂ ಸಾಹುಕಾರನಾಗು, ವರನೋಡಿ ಹೆಣ್ಣು ಕೊಡು* ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಧುತ್ತರಗಿ ಅವರ *ಸಂಪತ್ತಿಗೆ ಸವಾಲು, ಚಿಕ್ಕಸೊಸೆ* ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿ ಪ್ರಯೋಗ ಕಂಡಿವೆ. *ಗೌಡ್ರಗದ್ಲ* (ಬಿ.ವಿ. ಈಶ) ೭೦ ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದ ನಾಟಕ. ಈಗಲೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಇವೆ. *ತಂಗಿಯ ತಾಳಿ, ಎಚ್ಚರ ತಂಗಿ ಎಚ್ಚರ, ಶೆಟ್ಟರ ಸಂಕಟ ಗೌಡ್ತಿ ಗದ್ದಲ, ಕುಡುಕಳಾದರೂ ಕೆಡುಕಳಲ್ಲ, ಸೂಳೆಮಗ, ಮುಂಡೇಮಗ, ಖಾದೀ ಸೀರೆ* ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನುಳ್ಳವುಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಪಟ್ಟಿ ಇನ್ನೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಇದಿಷ್ಟು ಒಟ್ಟು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ಥೂಲ ನೋಟ. ಈ ನೋಟದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಈ ನಾಟಕಗಳ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಬಹುದು.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿವೆ. ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತಾ ನಿವಾರಣೆ, ವಿಧವಾ ವಿವಾಹ, ವರದಕ್ಷಿಣೆ ಪಿಡುಗು, ಬಡವ-ಶ್ರೀಮಂತರ ಸಂಘರ್ಷ, ವೇಶ್ಯಾಸಮಸ್ಯೆ, ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದಾದ ಪರಿಣಾಮ, ಕೌಟುಂಬಿಕ ವಿಘಟನೆ, ವಿಷಮ ವಿವಾಹ, ಸ್ತ್ರೀ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಬಹುದು. ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತಾನಿವಾರಣೆ, ವಿಧವಾವಿವಾಹ, ವಿಷಮವಿವಾಹ, ಹೊಸಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ರಚನೆಯಾದವು. *ನಮ್ಮ ಭಾಗ್ಯೋದಯ, ಸತ್ಯಸಂಕಲ್ಪ, ಸ್ತ್ರೀ, ಬಿ.ಎ.* ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳು ಈ ಬಗೆಯವು. ನಿರುದ್ಯೋಗ, ಬಡತನ, ವರ್ಗಭೇದ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗಿಂತ ನಮ್ಮ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲೇ ಇರುವ ಕೆಲ ಅನಿಷ್ಟ ಆಚರಣೆ ನಂಬಿಕೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿರೋಧ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿ ಅವು ಸುಧಾರಣೆ ಆಗಬೇಕೆಂದು ಈ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತವೆ. ಜೊತೆಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರಭಕ್ತಿ, ಬಡವರ ಸೇವೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳೂ ತಿಲಕ, ಮಹಾತ್ಮಾ ಗಾಂಧಿಯವರ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಪಡೆದಿವೆ. ಈ ನಾಟಕಕಾರರ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬನೆಯ ಅಂಶ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ತಾಳ್ಮೆಯಿದೆ. ಅನವಶ್ಯಕ ರೊಚ್ಚು ಘೋಷಣೆಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಗರೂಡರ *ನಮ್ಮ ಭಾಗ್ಯೋದಯ* ದಲ್ಲಿನ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು :

> ಕಾರಭಾರಿ : ಅಯ್ಯಾ ಸಮರ್ಥಯ್ಯಾ! ಶಾಂತಿಶಮದಮಾದಿಗಳ ನಿಧಿಗಳಿಗೆ ಶಾಂತಿಪಾಠ ಕಲಿಸಲು ಹೊರಟಿರುವೆಯಾ? ಕೋರ್ಟು ಕಛೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡಿದಂತೆ ಮಹಾಸನ್ನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡ ಕೂಡದು.
>
> ಜಗದ್ಗುರುಗಳು : ಅವನಿಗೆ ತಾನು ದೊಡ್ಡ ವಕೀಲನೆನ್ನುವ ಅಹಂಕಾರವಿದೆ. ಸಂಪತ್ತಿಯ ಮದವಿದೆ. ಲೋಕ ಪ್ರಿಯನೆನ್ನುವ ಆಢ್ಯತೆ ಇದೆ. ಅಂತೇ ಧರ್ಮವನ್ನು ಕಣಕುವ ಚೇಷ್ಟೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಬಾರಯ್ಯ ಬಾರೋ! ನೋಡುವಿಯಂತೆ ಧರ್ಮದ ಪ್ರತಾಪವನ್ನು ನಿನ್ನ ಮನೆಯ ಸುತ್ತು ಮುತ್ತು ಕತ್ತೆ ನಾಯಿಗಳು ಸಹ ಸುಳಿಯದಾದ ಮೇಲೆ ಆಗ್ಗೆ ನಿನಗೆ ಗೊತ್ತಾದೀತು ಧರ್ಮದ ಪ್ರತಾಪ ! ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತಾ ನಿವಾರಣೆಯಾಗಬೇಕಂತೆ ! ಪುನರ್ವಿವಾಹಗಳಾಗಬೇಕಂತೆ ! ಆಂ! ಮತ್ತೇನೇನಾಗಬೇಕೈಯ್ಯಾ ಸಮರ್ಥಯ್ಯಾ?
>
> ಸಮರ್ಥಯ್ಯಾ : ಬುದ್ಧಿ! ಅದು ನನ್ನ ಮಾತಲ್ಲ ಆ ಮಹಾತ್ಮನ ವಾಕ್ಯವು.
>
> ಜ.ಗುರು : (ಅತಿ ಸಿಟ್ಟಿನಿಂದ) ಮುಚ್ಚುಬಾಯಿ ! ಮಹಾತ್ಮಾ! ಸಂಸ್ಕಾರ ವಿಹೀನನಿಗೆ ಮಹಾತ್ಮ ! ಮಾಯಾವಿ ದೈತ್ಯನಿಗೆ ಮಹಾತ್ಮ! ಸನಾತನ ವಿಧ್ವಂಸಕನಿಗೆ ಮಹಾತ್ಮ!

ನಾಚಿಕೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲವೇ ಹಾಗೆ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ? ಹೂಂ ! ನೋಡುವಿರೇನು ಬರಿಸಿರಿ ಬಹಿಷ್ಕಾರ ಪತ್ರ![೨೬]

ಇಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದ ಅಡ್ವೋಕೇಟ್ ಸಮರ್ಥಯ್ಯಾ ನವಸುಧಾರಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಯಾವಾಗಲು ಈ ಪೀಡಕ-ಪೀಡಿತ, ಹಾಗೂ ಉದ್ಧಾರಕ ಈ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಬಹಳ ಸರಳವಾಗಿ 'ರಮ್ಯ' ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈ 'ಉದ್ಧಾರಕ'ನಿಗೂ ಗುಂಡು ಹೊಡೆದು ಉರುಳಿಸಬಲ್ಲ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಮಾಜದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಚಿತ್ರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಗಾಂಧೀವಾದ ಕೂಡಾ ಅವರಿಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿದೆ.

ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಲಗೇರಿ ಕಂಪನಿಯವರು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ *ಬಿ.ಎ.* ಹಾಗೂ *ಸ್ತ್ರೀ* ಈ ಎರಡು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿವೆ. ಕೋಲಶಾಂತಪ್ಪನವರು ಬರೆದ ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನವಿರಾದ ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಂದ ಹೊಸಶಿಕ್ಷಣದ (ಇಂಗ್ಲೀಷ್) ಸಾಧಕ ಬಾಧಕಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹೊಸ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಸಮಾಜ ಕಲ್ಯಾಣಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸುವ ಬಿ.ಎ. ನಾಟಕದ ಸುಶೀಲಾ, ವಿವೇಕಾನಂದ ರಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಚಿತ್ರರಂಜನ, ಪ್ರತಾಪ, ಡಾಕ್ಟರ ಆ ಶಿಕ್ಷಣದ ವಿಪರೀತ ದುರುಪಯೋಗ ಪಡೆಯುವ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಇವೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಲೇಖಕರು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದೇ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹುಯಿಲಗೋಳ ನಾರಾಯಣರಾಯರು ಬರೆದ *ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಭ್ರಮ* ನಾಟಕ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯುಳ್ಳದ್ದಾಗಿದೆ. ಇದು ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟರೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕವೆಂದು ಬೇರೆಡೆ ಸ್ವೀಕಾರವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾಲದ ನಾಟಕಕಾರರು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸರಳ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ದೃಶ್ಯ-ದೃಶ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಸಾಂಗತ್ಯವಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಡೀಪ್ ಸೀನ್ -ಫ್ರಂಟ್‌ಸೀನ್ ಕಲ್ಪನೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡರೂ ಗಂಭೀರ ದೃಶ್ಯಗಳು ಡೀಪ್‌ಸೀನ್‌ನಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬೇಕು, ಹಾಸ್ಯ ದೃಶ್ಯ ಫ್ರಂಟ್ ಸೀನಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ಬಂಧನವವನ್ನೇನೂ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿಲ್ಲ ನಾಟಕ ಏಕ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತದೆ.

ಮಧ್ಯಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಬಂದವು. ಕಂದಗಲ್ಲ, ನಲವಡಿ ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಎಚ್.ಟಿ. ಮಹಾಂತೇಶ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಇನಾಮದಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಂದಗಲ್ಲರ ***ಬಡತನದ ಭೂತ,*** ಮಹಾಂತೇಶ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ***ಕುಂಕುಮ,*** ನಲವಡಿ ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ***ಸೋಹಂ,*** ಇನಾಮದಾರರ ***ಪಠಾಣಪಾಶ*** ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿವೆ. ಕಂದಾಚಾರ, ಮಠಾಧಿಪತಿಗಳ ಭ್ರಷ್ಟತನ, ಬಡತನದ ಬವಣೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಈ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅನವಶ್ಯಕ ರೊಚ್ಚು ಘೋಷಣೆಗಳ ಭಾಷಣ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಸಾವಕಾಶವಾಗಿ ಈ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದವು. ಕಂದಗಲ್ಲರು ಮಹಾತ್ಮಾಜಿ,

೨೬. ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವ ರಾಯರು, *ನಮ್ಮ ಭಾಗ್ಯೋದಯ,* ಎಮ್. ವ್ಹಿ. ಅರಳಿ ಬುಕ್ ಡಿಪ್ಪೊ, ಗದಗ, ಪುಟ ೨. (ಪ್ರಕಟಣೆ ವರ್ಷ ನಮೂದಿಸಿಲ್ಲ)

ಅರವಿಂದ ಘೋಷ್ ಮುಂತಾದವರ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತರಾಗಿ ನಾಟಕ ಬರೆದರೂ. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅವರು ಪೌರಾಣಿಕ ಭಾಷಾಶೈಲಿಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ಯಶಸ್ಸು ಅವರಿಗೆ ಮುಂದೆ ದೊರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಇವರ *ಬಡತನವ ಭೂತ* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ಇಂದಿರಾಚರಣ ಅರವಿಂದರ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಭಾಷಣ ಬಿಗಿಯುತ್ತಾನೆ. ಶೈಲೀಕೃತ ಭಾಷೆ ಬಳಸಿದರೂ ಒಟ್ಟು ನಾಟಕದ ಕಥಾ ಹಂದರದಲ್ಲಿ ಅದು ದಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ನಾಟಕದ ಇಂದಿರಾಚರಣ ಆಂಗ್ರಿಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ತರಹ ಠಕಾಯಿತನಾಗಿ ಸಮಾಜದ ವಿರುದ್ಧ ನಿಲ್ಲಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಮತ್ತೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕೊನೆ ಎಂಬಂತೆ ಅರವಿಂದರ ವಿಚಾರ ನೆನೆದು ಸಾತ್ವಿಕನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ನಲವಡಿ ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು *ಸೋಹಂ* ಎಂಬ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ ಇದು ಒಬ್ಬ ಮಠಾಧಿಪತಿಯ ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರದ ಸುತ್ತ ನಡೆಯುವ ಕಥೆ, ನಿಜಘಟನೆಯೊಂದನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಬರೆದದ್ದಂತೆ. ಚುರುಕು ಸಂಭಾಷಣೆ, ಜನಪದ ಹಾಡು, ಮಾತುಗಳ ಬಳಕೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕಳೆಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಎಚ್.ಟಿ. ಮಹಾಂತೇಶ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ *ಕುಂಕುಮ, ರೂಪವತಿ ಮಾನವತಿ* ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳು ಸ್ತ್ರೀಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳು ಆಗ ಸಹಜವಾಗಿ ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದವು. ಇವರ *ಕುಂಕುಮ* ನಾಟಕ ಒಂದೇ ಸೆಟ್‌ನಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕ. ಆಗ ಇನಾಮದಾರರ *ಪಠಾಣಪಾಶ* ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ. ಪಠಾಣರಿಂದ ಸಾಲ ಪಡೆದು ಬವಣೆಗೆ ಸಿಲುಕಿಕೊಳ್ಳುವ ಕುಟುಂಬದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೊನೆಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಸುರಿಮಳೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಬಡವ-ಶ್ರೀಮಂತ, ಅಮಾಯಕರ ಶೋಷಣೆ, ಕುಟುಂಬಗಳ ಕಲಹ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೇ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು. ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಡೀಪ್‌ಸೀನ್, ಫ್ರಂಟ್‌ಸೀನ್ ದೃಶ್ಯಗಳು, ಡೀಪ್‌ಸೀನಿನಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರ ಸನ್ನಿವೇಶ ಫ್ರಂಟ್‌ಸೀನಿನಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೇ ಇಡೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆದುಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ನಾಟಕಗಳು ಕನಿಷ್ಠ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸೃಷ್ಟಿಯೂ ಇಲ್ಲದೆ ಸೊರಗಿ ಹೋಗಿವೆ. ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆ ರಚನಾ ಶೈಲಿ ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥ ಹುಟ್ಟಿಸಲು ಪ್ರಚೋದನೆ ನೀಡುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಗೌಡ್ರಗದ್ಲ ನಾಟಕದ ಒಂದು ದೃಶ್ಯದ ಸಂಭಾಷಣೆ ಹೀಗೆ ಇದೆ :

(ಮಲ್ಲೇಶಿ ಮಂಗಲಾ ಎದುರಾಗಿ ಬಂದು ಹಾಯುವರು)

ಮಂಗಲಾ : ಅಮ್ಮಾ ಅಯ್ಯೋ

ಮಲ್ಲೇಶಿ : ಅಪ್ಪಾ ಅಯ್ಯಯ್ಯೋ ....

ಮಂಗಲಾ : ಈ ಥರ್ಡ್‌ಕ್ಲಾಸ್ ಮಂದಿಗೆ ಕಣ್ಣೇ ಕಾಣೋದಿಲ್ಲ.

ಮಲ್ಲೇಶಿ : ಈ ಫಸ್ಟ್‌ಕ್ಲಾಸ್ ಮಂಗಲಿಗೆ ಮಂದಿನೇ ಕಾಣೂದಿಲ್ಲ

ಮಂಗಲಾ : ಏ ಯಾಕೋ ಮಂಗಲಿ ಅಂತಾ ಕರೀತಿದಿ?

ಮಲ್ಲೇಶಿ : ಮತ್ತೇನು ಅಮಂಗಲ ಅಂತಾ ಕರೀಲೆನು?

ಮಂಗಲಾ : ಏ ಎಷ್ಟೋ ನಿನ್ನ ಸೊಕ್ಕು?

ಮಲ್ಲೇಶಿ : ಹೇಳತೀರದಷ್ಟು, ತುಂಬಿ ತುಳಕತೈತಿ. ಇನ್ನ ಸ್ವಲ್ಪ ದಿವಸಕ್ಕ ಹೊರ ಚೆಲ್ಲತೈತಿ?[೨೭]

ಇಂಥ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಹೆಣೆಯುವುದರಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಉದ್ದೇಶ ಏನೇ ಇರಲಿ, ರಂಗದ ಮೇಲಂತೂ ಇವು ಭೀಭತ್ಸ ಗೊಂಡಿವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈ ತರಹದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು 'ಡಬಲ್‌ಮೀನಿಂಗ್' ಎಂದೇ ಗುರುತಿಸುವ ವಾಡಿಕೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೂ, ಧುತ್ತರಗಿ ಎಚ್.ಎನ್. ಹೂಗಾರ, ಮಾರುತಿ ಮಾಂಡ್ರೆ, ಎಚ್. ಆರ್. ಭಸ್ಮೆ, ಕೆ.ಎನ್. ಸಾಳುಂಕೆ , ಜೋಶಿ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಕಾರರು ಕೆಲ ಉತ್ತಮ ಅಭಿರುಚಿಯುಳ್ಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗಂತೂ ಬಹಳಷ್ಟು ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಆಡುತ್ತಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ನೇರ ಸಿನಿಮಾದ ಹಾಡು ದೃಶ್ಯಗಳ ಅನುಕರಣೆ ಇದ್ದು ಇಂಥವು ಕೇವಲ ಒಂದು ವರ್ಗದ (ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹಳ್ಳಿಯ) ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬರೆದಂಥವು. ಈಗ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕ ಆಡುವಂಥ ನಟರೂ ಇಲ್ಲ, ಅವುಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರಬಲ್ಲಂತಹ ಕಂಪನಿ ಮಾಲಕರೂ ಇಲ್ಲ. ಇನ್ನೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇವರು ಸರಿಯಾಗಿ ಆಡಬಲ್ಲ ಶಿಸ್ತು, ಚಾಕಚಕ್ಯತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಹೇಗಾದರೂ ಆಗಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕಲೆಕ್ಷನ್ ಆದರೆ ಸಾಕು. ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇವರ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದ ಉದ್ದೇಶ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ. ಬದಲಾದ ಕಾಲ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು, ನಿರ್ವಹಣೆ ಕೂಡಾ ಬದಲಾಗುವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ. ಆದರೆ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಲಿ ಅದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವವರಾಗಲಿ ತಾವು ನೆಚ್ಚಿಕೊಂಡ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸುವಾಗ - ಆಗಿನ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟದ ಸದಭಿರುಚಿಯ ***ಸತ್ಯಸಂಕಲ್ಪ, ಬಿ.ಎ., ಬಡತನದ ಭೂತ, ಪಠಾಣಪಾಶ, ಸೋಹಂ,*** ಮುಂತಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಅದೇ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳೇ ಎಂದು ಕರೆಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ***ಅಣ್ಣ ಹಾಸಿದ ಹಾಸಿಗೆ, ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಹಟ ಗಂಡಿಗೆ ಚಟ, ಸೂಳೆ ಮಗ, ಪೊಲೀಸನಮಗಳು*** ಇತ್ಯಾದಿ ಈಗಿನ ಕೃತಿಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಒಂದು ವಿಪರ್ಯಾಸ.

ಒಟ್ಟು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಶಾಂತಿನಾಥ ದೇಸಾಯಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

> ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಯಾವರೀತಿಯ ಬಂಡಾಯವಿಲ್ಲ, ಅದನ್ನು ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ಬದಲಿಸುವ ಹವ್ಯಾಸವಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳು ಕಲಿಸುವ ಪಾಠ, ಹೃದಯ ಪರಿವರ್ತನೆ ಶ್ರೀ ಮಂತರು ತಮ್ಮ ದರ್ಪ ಬಿಡಬೇಕು, ಸದ್ಗುಣಿಗಳಾಗಬೇಕು, ಉದಾರಿಗಳಾಗಬೇಕು,

---

೨೭. ಬಿ.ವಿ. ಈಶ, ***ಗೌಡ್ರಗದ್ಲ***, ಎ.ಎಮ್. ಕರಡಿ ಬುಕ್ ಡಿಪೊ, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ, ೧೯೯೩, ಪುಟ ೪೧-೪೭.

> ನೀತಿವಂತರಾಗಬೇಕು, ಸಮಾಜ ಸೇವೆ ಮಾಡಬೇಕು; ಬಡವರು ಎಷ್ಟೇ ಸಂಕಟಬಂದರೂ ತಮ್ಮ ಸದ್ಗುಣಗಳಿಗೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿರ ಬೇಕು, ಪರಂಪರಾಗತವಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಜೋತು ಬೀಳಬೇಕು, ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಧೈರ್ಯದಿಂದ ಸಹಿಸಬೇಕು; ಯಾಕೆಂದರೆ ಮೇಲೆ ಪರಮಾತ್ಮ ನಿದ್ದಾನೆ, ಆತ ಕೊನೆಗೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಸರಿಯಾಗಿ ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ದುಷ್ಟರನ್ನು ದಂಡಿಸಿ, ಶಿಷ್ಟರನ್ನು ಕಾಪಾಡುವ ದೈವೀಕಾರ್ಯವನ್ನು ನಾಟಕ ಮಾಡುತ್ತದೆ. [೨೮]

ಶಾಂತಿನಾಥ ದೇಸಾಯಿಯವರು ಈ ತರಹದ ಕಲ್ಪನೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳು ಸರಳೀಕರಣಗೊಂಡು ಮಾದರಿಗಳಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಹಾಸ್ಯ-ಗಂಭೀರ ದೃಶ್ಯಗಳು ಜೊತೆ ಜೊತೆ ನಡೆಯುವ ಈ ನಾಟಕಗಳು Tragi-comedy ಮಾದರಿಯವು ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ನೀತಿ ಪಾಠ ಹೇಳುವ ಹಲವಾರು ರೀತಿಯ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದ್ದು "ಈಗ ಅದೂ ಕೂಡಾ ಬಹುಶಃ ಅವನತಿಯ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದಿರಬೇಕು"[೨೯] ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಈಗ ಕಳಪೆ ಆಗುತ್ತಿರುವುದು ನಿಜ. ಉತ್ತಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆ ಆಗಬಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದ *ಏಕಚ್ ಪ್ಯಾಲ* (ಗಡಕರಿವಿರಚಿತ್)ದಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವುಳ್ಳ ನಾಟಕ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಲಿಲ್ಲ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಯುಗ ಅನ್ನುವದೊಂದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಯುಗ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳದ್ದೇ ಯುಗಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸೋಲು-ಗೆಲುವುಗಳೂ ಇವುಗಳ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಈಗ ನಮ್ಮೆದುರಿಗಿರುವ ಯಾವ ಕಂಪನಿಗಳೂ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕ ಆಡುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಜನರಿಲ್ಲ ಅನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆ ನಾಟಕಗಳ ತಯಾರಿಕೆಗೆ ಬೇಕಾದ ನಟರ ತಂಡ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಈಗ ಇಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಮೀರಿಸಿ ಹೊಸ ರೀತಿಯಿಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಡುವ ಪ್ರತಿಭೆ ಈಗಿನ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಇಲ್ಲ. ಕಂದಗಲ್ಲರು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆದಾಗಲೇ ಗರೂಡರಂಥವರಿಂದ ಅನೇಕ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ರಚಿತವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಿದ್ದವು. ಆದರೂ ಕಂದಗಲ್ಲರು ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ ತೋರಿಸಿ ಮತ್ತೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿಸಿದರು. ಅವರ ನಂತರ ಅವರ ಸರಿಸಮನಾಗಿ ನಿಲ್ಲ ಬಲ್ಲಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬರಲಿಲ್ಲ.

---

೨೮. ಶಾಂತಿನಾಥ ದೇಸಾಯಿ, "ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅರಿವು", *ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ : ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ*, ಜಿ. ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ (ಸಂ) ಬೆಂಗಳೂರ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಸು ೧೯೭೨, ಪುಟ ೬೭.

೨೯. ಅದೇ, ಪುಟ ೬೮.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣಗಳ ಎಲ್ಲ ಮೂಲಗಳಿಂದ ನಾಟಕಗಳಿಗಾಗಿ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡರು. ಆಗಿನ್ನೂ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಹೊಸದಾಗಿತ್ತಾದ್ದರಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಪುರಾಣಗಳ ಬೃಹತ್ ಪಾತ್ರ ಪ್ರಪಂಚ ಅವರಿಗೆ ವೈವಿಧ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ನೆರವಾಯಿತು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಅವರು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಶೈಲೀಕೃತ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಿಕ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಅಭಿನಯ ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಗೆ ಅವರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಪೂರಕವಾಗಿದ್ದವು. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗದಿಂದ ಮರೆಯಾದುದಕ್ಕೆ, ಬದಲಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾದದ್ದು ಕಾರಣ ಅನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ನಾಟಕಕಾರರ ಕೊರತೆ ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ನಿಭಾಯಿಸಬಲ್ಲವರ ಕೊರತೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು ಎನ್ನಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಕಲಾಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಸ್ವರೂಪದಿಂದ ವೃತ್ತಿಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಬದಲಾದ ಇಂದಿನ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೂ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾನಕಗಳೇ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತಿರುವದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಯುಗ ಆರಂಭವಾದದ್ದಕ್ಕೆ ಆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೇಡಿಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವು ಕೊನೆಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬಂದ ರಂಗಭೂಮಿ ಪರಂಪರೆಯ ಗಂಧಗಾಳಿಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಮಾಲಿಕರ ಬೇಡಿಕೆಯಾಗಿ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಕಾರರ ಸೀಮಿತ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡವು.

ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರಂಥವರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸುಧಾರಣೆ ಆಗಬೇಕೆಂದು ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಅಪ್ರಸ್ತುತ, ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳೇ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರಬೇಕು ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅವರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರಿಗಾಗಿ ***ಕಠಾರಿ ಭೈರವ*** (ಇದು ಪೂರ್ತಿ ಐತಿಹಾಸಿಕವಲ್ಲ), ***ವಿಜಯನಗರದ ಸೂರ್ಯ*** ಇತ್ಯಾದಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಆಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಗಾಗಿ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ್ದರಂತೆ. ಶಿವರಾಮಕಾರಂತ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಕೈಲಾಸಂ ಅವರುಗಳು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಂದ ದೂರ ಇವೆ ಎಂದು ಒಟ್ಟೂ ಇಡೀ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೇ ಟೀಕಿಸಿದರು, ಹಾಗೂ ಅವರು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದಾಗ ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೆ ಬೇರೆಯದೇ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಹುಡುಕ ಹತ್ತಿದರು. ಆದರೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಯುಗ ಆರಂಭವಾದಾಗ ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿ, ಅಭಿನಯಶೈಲಿ ಇವೂ ಕೂಡಾ ಪೌರಾಣಿಕದಂತೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡವು. ಹೊಸತನಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು, ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳು ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಆಗಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದು ನಿಜ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಅಪವಾದಕ್ಕೆಂಬಂತೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದಿಗೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರೂ, ಅವರು ಯಶಸ್ವಿ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಅವರು ಇವರಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ ಅನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಇವರು ಅದರ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ, ರಂಗವ್ಯಾಕರಣದ ಲಯವನ್ನು ಹಿಡಿಯಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದೇ ಸರಿ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಹೇಳಿದ್ದು - ಇಡೀ ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ***ಏಕಚ ಪ್ಯಾಲಾ*** ದಂತಹ ಯಶಸ್ವಿ ನಾಟಕಕಾರ ಗಡಕರಿ ಅಂಥವರು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡರು. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೆ ಆಗಲಿಲ್ಲ.

ಅಧ್ಯಾಯ - ೧೨

ಸಂಘಟನೆ, ನಿರ್ವಹಣೆ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ

ಯಾವುದೇ ಒಂದು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ರಂಗಸಂಘಟನೆಯೊಂದು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡುವವರ ಹಾಗೂ ನೋಡುವವರ ಉದ್ದೇಶ, ದೇಶ, ಕಾಲ, ಸಂದರ್ಭಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಸಂಘಟನೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಕೂಡಾ ಬದಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸರ್ಕಾರವೇ ಸಂಘಟನೆ, ನಿರ್ವಹಣೆಗಳ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೊರತ್ತಿತ್ತು. ಸಾಮೂಹಿಕ ಆಚರಣೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ಅಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದು ಸರ್ಕಾರವೇ ಅದನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಘಟನೆ ಮತ್ತು ನಿರ್ವಹಣೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ದಾಖಲೆಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ರಾಜಾಶ್ರಯದ ಕೃಪೆಯಲ್ಲೇ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಚರ್ಚುಗಳು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದ ಉಸ್ತುವಾರಿ ವಹಿಸಿದ್ದವು. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು, ಗ್ರಾಮದ ಜನತೆ, ರಾಜಮಹಾರಾಜರು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೊತ್ತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ಪೂರ್ತಿ ವೃತ್ತಿಪರವಾದುದರಿಂದ ನಟರಿಗೆ, ತಾಂತ್ರಿಕ ವರ್ಗದವರಿಗೆ ಸಂಬಳಕೊಟ್ಟು ಇಡೀ ತಂಡವನ್ನು ನಡೆಸುವ ರೂಢಿ ಬಂದಿತು. ಆಗಿನ 'ಲಾರ್ಡ ಚೆಂಬರ್ ಲೇನ್ಸ್‌ಮೆನ್' ಆ ರೀತಿಯ ಒಂದು ವೃತ್ತಿ ನಿರತತಂಡ. ರಿಚರ್ಡ್ ಬರ್‌ಬೇಜ್ ಅನ್ನುವಾತ ಉತ್ತಮ ನಟ, ಹಾಗೂ ಮಾಲಿಕ ಕೂಡಾ. ಹೀಗೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಇರುವ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ನಟರಿಂದ ಒಂದೊಂದು ತಂಡ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಯುಗದಲ್ಲಿಯೂ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಮುಖ್ಯ ನಟನೇ ಮಾಲಿಕ ಅಥವಾ ಮ್ಯಾನೇಜರ. ಆತನ ನಿಯಂತ್ರಣದಲ್ಲೇ ಇಡೀ ಕಂಪನಿ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಪಡೆದ ಪ್ರವೇಶ ಧನದಿಂದಲೂ ಮತ್ತು ರಾಜ ಪರಿವಾರದವರಿಂದ ಪಡೆದ ಧನದಿಂದಲೂ ತಂಡದ ಆರ್ಥಿಕ ವಹಿವಾಟವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟೀಷರ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಬಂಗಾಲ ಹಾಗೂ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಉದಯವಾದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆ ಹವ್ಯಾಸಿ (ಅಮೇಚೂರ) ಮಾದರಿಯಲ್ಲೇ ಇತ್ತು. ಬಂಗಾಲದವರಗಿಂತ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಪಾರ್ಸಿಗಳು ಉದ್ಯಮ ಚತುರರಾದುದರಿಂದ ಬಹುಬೇಗ ಬ್ರಿಟೀಷರನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ವೃತ್ತಿಪರವಾಗಿ ಮಾಡಿ ದೇಶದ ತುಂಬೆಲ್ಲಾ ಸಂಚರಿಸಿ ಯಶಸ್ಸುಗಳಿಸಿದರು. ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧ ಹಾಗೂ ಈ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಪಾರ್ಸಿಗಳಂತೆ ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ವೃತ್ತಿಪರತೆಯನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ್ ಕಂಪನಿ, ಇಚಲಕರಂಜಿಕರ್ ಕಂಪನಿ

ಮುಂತಾದ ಕಂಪನಿಗಳು ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಸಂಘಟನೆಯಿಂದ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡಹತ್ತಿದ್ದವು. ಬಾಲಗಂಧರ್ವರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸಂಘಟನೆ, ನಿರ್ವಹಣೆ ಇನ್ನೂ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಗಂಧರ್ವ ಮಂಡಳಿಗೆ ಸಲಹೆ ನೀಡಲು 'ತ್ರಯಸ್ಥ'ರೆಂಬ ಮೂರು ಜನ ಸಲಹೆಗಾರರ ಸಮಿತಿ ಇತ್ತು. ನಾಟಕಗಳ ಆಯ್ಕೆ, ಖರ್ಚು ವೆಚ್ಚಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇವರು ಸಲಹೆ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ನಟರಿಗೆ, ತಂತ್ರಜ್ಞರಿಗೆ - ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಂಬಳ ಕೊಡುವ ರೂಢಿ ಬೆಳೆದಿತ್ತು. ಟೀಕೇಟು ಕೊಂಡು ನಾಟಕ ನೋಡುವ, ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡುವ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಆಗಲೇ ಪಾರ್ಸಿ, ಮರಾಠಿ, ಬಂಗಾಲಿಗಳು ಬ್ರಿಟೀಷ ಕಂಪನಿಗಳಿಂದ ಕಲಿತಿದ್ದರು.[೧] ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಭೇಟಿಕೊಟ್ಟ ಈ ಕಂಪನಿಗಳಿಂದಲೇ ನಾವು ಸಂಘಟನೆಯ ಹಾಗೂ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ರೀತಿಯನ್ನು ಕಲಿತೆವು.

ಸಂಘಟನೆ ಹಾಗೂ ನಿರ್ವಹಣೆಯನ್ನು ನಾವು ನೇಪಥ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ವಿಷಯಗಳೆಂದು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಗುಣಾವಗುಣಗಳು ಸಂಘಟನೆ ಹಾಗೂ ನಿರ್ವಹಣೆಗಳ ಗುಣಮಟ್ಟವನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಸಾಮೂಹಿಕ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ (ಹಬ್ಬ ಹರಿದಿನ, ಗ್ರಾಮದೇವತೆ ಉತ್ಸವ, ಸುಗ್ಗಿಯ ದಿನ ಇತ್ಯಾದಿ) ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಅವು ನಿಯತಕಾಲಿಕವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಹಾಗೂ ಹಣಕೊಟ್ಟು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ನೋಡುವ ರೂಢಿ ಕೂಡಾ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದರಿಗಾಗಲೀ ತಾಂತ್ರಿಕ ವರ್ಗದವರಿಗಾಗಲಿ ಸಂಬಳ ಕೊಡುವ ರೂಢಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. 'ಖುಷಿ' ಎಂದು ಸ್ವಲ್ಪ ನಗನಾಣ್ಯವನ್ನೋ ಕಾಳುಕಡಿಯನ್ನೋ ಕೊಡುವ ರೂಢಿ ಇತ್ತು. ಆಧುನಿಕ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ನಿಯತಕಾಲಿಕವಾಗಿದ್ದು, ಹಣ ಕೊಟ್ಟು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ನೋಡುವರೂಢಿಯಿಂದ ಉದ್ಯಮವೂ ಆಗಿ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಸಂಘಟನೆ ಹಾಗೂ ನಿರ್ವಹಣೆ ಅನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ತಾರವೂ ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಆಗುತ್ತ ಹೋಯಿತು. ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ಅನ್ನುವುದು ಸಾಮೂಹಿಕ ಪ್ರಯತ್ನ. ನಿರಂತರವಾದ ಯಶಸ್ಸು ಸಿಗಬೇಕಾದರೆ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದ ನಟರ ಹಾಗೂ ತಾಂತ್ರಿಕ ವರ್ಗದವರ ತಂಡ ಬೇಕು. ಉದ್ಯಮವೂ ಆದುದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಸಂಬಳ ಕೊಡಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಹಣದ ತೊಡುಗುವಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಾದುದರಿಂದ ಕಂಪನಿ ಮಾಲಕನಿಗೆ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಸಂಘಟನಾ ಶಕ್ತಿಬೇಕಾಯಿತು. ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಭೂಮಿಯುವರು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ನಿರಂತರವಾಗಿ ವೃತ್ತಿಪರವಾಗಿ ನಡೆಯಬೇಕಾದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಭದ್ರವಾದ ಸಂಘಟನೆ ಬೇಕು. ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಜಾಣ್ಮೆಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ತಮ್ಮ ನೂರುವರುಷದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಗುಬ್ಬಿವೀರಣ್ಣ, ವರದಾಚಾರ್ಯರು, ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು, ವಾಮನರಾಯರು,

---

೧. These companies took as thier model British ameture theatricals and later, aslo the touring companies that came from England. They took from these companies styles of advertisement, hand bills, printed tickets and Stage machinery. - Anuradha Kapur ; "The Representation of Gods and Heroes; Parsi Mythological Drama of the Early Twentieth Century", ***Art and Ideas*** Journal No. 24, Jan 1993, Page 86.

ವೆಂಕೋಬರಾಯರು ಮುಂತಾದವರು ಉತ್ತಮ ಕಲಾವಿದರಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲಾ, ಸಮರ್ಥ ಆಡಳಿತಗಾರರು ಹೌದು. ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣನವರಂತೂ ತಮ್ಮ ಆಡಳಿತದ ಚುರುಕುತನದಿಂದಲೇ ನೂರುವರುಷ ತಮ್ಮ ಕಂಪನಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು.

ಹಳೆ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತದ ವೃತಿರಂಗಭೂಮಿ ಜನಾಶ್ರಯ ಹಾಗೂ ರಾಜಾಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯು ಮಾತ್ರ ಕೇವಲ ಜನಾಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತದ ಕಂಪನಿಗಳಿಗೆ ಜನಾಶ್ರಯ ದೊರೆತರೂ ಸಂಕಟ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ರಾಜಾಶ್ರಯ ದೊರೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಮಹಾರಾಜರ ಭಾವಚಿತ್ರಪಟವನ್ನು ಅಲ್ಲಿಯ ಕಂಪನಿಯವರು ತಮ್ಮ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ತೂಗುಹಾಕುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ.[೨] ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತದ ಕಂಪನಿಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಂಪನಿ ಕಟ್ಟುವುದು ಸಾಹಸದ ಕೆಲಸವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೇ ಕಂಪನಿಗಳ ಪೋಷಕರು. ಇಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಮೋಡಿಯಿಂದ ಬಿಡಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಡೆ ಆಕರ್ಷಿಸ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಐದಾರು ಕಂಪನಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿಯ ಸಂಘಟನೆಯ ಶಿಸ್ತು, ನಿರ್ವಹಣೆಯ ಜಾಣ್ಮೆ ಬೆರಗು ಗೊಳಿಸುವಂಥದ್ದು. ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ಈ ಛಲವನ್ನು ಶಾಂತಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅವರು ಗದುಗಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಕಲಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕೆಲ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಸಹಿಸದೆ ಶಿಕ್ಷಕರಾದ ಶಾಂತಕವಿಗಳನ್ನು ಗದಗಿನಿಂದ ೧೦ ಕಿಲೋಮೀಟರ್ ದೂರ ಇರುವ ಡಂಬಳ ಅನ್ನುವ ಗ್ರಾಮಕ್ಕೆ ವರ್ಗಾಯಿಸಿದರಂತೆ. ಆದರೂ ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಅಲ್ಲಿಂದ ಎಮ್ಮೆಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತುಕೊಂಡು ಗದುಗಿಗೆ ಬಂದು ನಾಟಕ ಕಲಿಸಿ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ.[೩]

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಕಂಪನಿ ಒಬ್ಬ ಕಲಾಸಕ್ತನಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ವೆಂಕೋಬರಾಯರು, ವಾಮನರಾಯರು, ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು ಮುಂತಾದವರು ಕಲಾವಿದರೇ ಆಗಿದ್ದರು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಆಡಳಿತ ಕ್ರಮವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದವರು ರಾವ್ ಸಾಹೇಬ ಕಣಬರಗಿ ಮಠ ಅವರು. ಇವರೂ ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಿದರಾಗಿದ್ದು ಬ್ರಿಟೀಷ ಮಿಲ್ಲೊಂದರಲ್ಲಿ ಸಂಚಾಲಕರಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ ಅನುಭವ ಕೂಡಾ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷರಾಗಿದ್ದರು. ಕಂಪನಿ ಮಾಲಕ ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಿದನಾದುದರಿಂದಲೇ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ಒಟ್ಟಾರೆ ಅವುಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಶಿಸ್ತು, ಉತ್ತಮ ಅಭಿರುಚಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು. ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು, ವಾಮನರಾಯರು ಮುಂತಾದವರು ಮಾಲಕರಾಗಿದ್ದುದರ ಜೊತೆಗೆ ಅಭಿನಯ ಶಿಕ್ಷಕರೂ ಆಗಿದ್ದರಿಂದ ಇಡೀ ತಂಡ ಅವರ ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಮಧ್ಯಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಿದರು ಕಂಪನಿ ತೆಗೆದರು. ಜೊತೆಗೆ ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲದವರೂ ಕಂಪನಿಗಳ ಯಶಸ್ಸಿನ ಸೆಳತಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದು ಕಂಪನಿಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿದರು.

---

೨. ಸಂದರ್ಶನ ಶ್ರೀಪಾದರಾವ್ ಗರೂಡ - ೨೦-೪-೧೯೯೫.

೩. ವೆಂಕಟೇಶ ಸಾಂಗಲಿ, *ಶಾಂತಕವಿ*, ಐ.ಬಿ.ಎಚ್. ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೨, ಪುಟ ೩೯.

ಇವರು ತಮ್ಮ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಆಗ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪಡೆದ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ನೌಕರಿಯಾಗಿ ಇಟ್ಟಿಕೊಂಡರು. ನಟರ ಆರ್ಥಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಸುಧಾರಿಸಿದರೂ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಗುಣಮಟ್ಟ ಕುಸಿಯುವ ಸೂಚನೆಗಳು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಏಕೆಂದರೆ ಕಂಪನಿ ಮಾಲಿಕರು ಹೇರಳ ಹಣಹೂಡಿ ಕಂಪನಿ ಕಟ್ಟಿದುದರಿಂದ ಹಾಕಿದ ಬಂಡವಾಳಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಲಾಭ ಪಡೆಯುವಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿವಹಿಸಿದರು. ಒಂದು ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗಬೇಕು ಎಂಬ ಕಾಳಜಿಗಿಂತ ಆ ಕಲಾಪ್ರಕಾರ ತರುವ ಆರ್ಥಿಕ ಲಾಭ ಕೆಲವರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ಸುಮಾರು ೧೯೫೦ ರಿಂದ ಈ ಕಡೆಗೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಗುಣಮಟ್ಟ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅವನತಿ ಹಾದಿ ಹಿಡಿಯಿತು. ಒಂದು ರಂಗತಂಡವನ್ನು ಕಟ್ಟುವವರು ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಿದರಾಗಿರ ಬೇಕು ಅಥವಾ ಕಡೆಯ ಪಕ್ಷ ಕಲೋಪಾಸಕರಾದರೂ ಆಗಿರಬೇಕು ಅಂದರೆ ಆ ತಂಡ ಕೊಡುವ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಗುಣಮಟ್ಟ ಕುಸಿಯುವದಿಲ್ಲ. ಬರು ಬರುತ್ತಾ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಿದರೂ ಅಲ್ಲದ, ಕಲೋಪಾಸಕರೂ ಅಲ್ಲದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವ್ಯಾಪಾರಿಧೋರಣೆಯ ಹಾದಿ ಹಿಡಿಯಿತು.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂಡ ಹೀಗೆ ಇರುತ್ತದೆ :

೧. ಮಾಲಕ	-	ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಬ್ಬನೆ. ಪಾಲುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಒಬ್ಬನಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು.
೨. ಜನರಲ್ ಮ್ಯಾನೇಜರ	-	ಒಬ್ಬ
೩. ಸ್ಟೇಜ ಮ್ಯಾನೇಜರ	-	ಒಬ್ಬ
೪. ಕ್ಯಾಂಪ ಮ್ಯಾನೇಜರ	-	ಒಬ್ಬ
೫. ಪ್ರಾಕ್ಟೀಸ್ ಮ್ಯಾನೇಜರ	-	ಒಬ್ಬ
೬. ಬೋರ್ಡಿಂಗ್ ಮ್ಯಾನೇಜರ	-	ಒಬ್ಬ
೭. ಖಾತೆ ಕಿರ್ದಿ ಕ್ಲಾರ್ಕ	-	ಒಬ್ಬ
೮. ಪೇಂಟರ್	-	ಒಬ್ಬ
೯. ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕ	-	ಒಬ್ಬ
೧೦. ಡ್ರೇಸ್ ಕೀಪರ	-	ಒಬ್ಬ
೧೧. ರಂಗ ಪಾರ್ಟು ಸಹಾಯಕರು	-	ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ಜನ
೧೨. ಗೇಟ್ ಕೀಪರ್ಸ್	-	ಸುಮಾರು ಐದು ಜನ
೧೩. ಬೋರ್ಡಿಂಗ್ ಮನೆ ಸಹಾಯಕ	-	ಒಬ್ಬ
೧೪. ಅಡುಗೆಯವ	-	ಒಬ್ಬ

೧೫. ಅಡಿಗೆಯವವನ ಸಹಾಯಕ - ಒಬ್ಬ

೧೬. ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಮಾಸ್ತರ್ - ಒಬ್ಬ

೧೭. ತಬಲಜಿ - ಒಬ್ಬ

೧೮. ಕ್ಲಾರಿನೆಟ್ ಅಥವಾ ಫಿಡಲ್ ವಾದಕ - ಒಬ್ಬ

೧೯. ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರು - ಸುಮಾರು ಐದು ಜನ

೨೦. ನಟರು - ಸುಮಾರು ಹತ್ತರಿಂದ ಹದಿನೈದು ಜನ

೨೧. ನಟಿಯರು - ಸುಮಾರು ಮೂರರಿಂದ ಐದು ಜನ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಒಟ್ಟು ಸುಮಾರು ಒಂದು ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಮೂವತ್ತೈದರಿಂದ ಐವತ್ತು ಜನ ತಂಡದ ಸದಸ್ಯರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಂಖ್ಯೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವೇನಲ್ಲ. ಸಮರ್ಥವಾದ ಕಂಪನಿ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಜನರನ್ನು ತಂಡದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಕ, ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಕ, ಬಾಲನಟ-ನಟಿಯರು, ಸಹಾಯಕರು ಇತ್ಯಾದಿ. ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯಂತಹ ಬಲವಾದ ತಂಡದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಸಾರಿ ಒಂದು ನೂರು ಜನ ನಟನಟಿಯರೂ, ನೇಪಥ್ಯಕಲಾವಿದರೂ ಇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಒಂದೊಂದು ಕಂಪನಿಯವರು ಬ್ರ್ಯಾಂಚ್ ಕಂಪನಿಗಳನ್ನೂ ಮಾಡಿದ್ದುಂಟು. ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿದ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಹಾಗೂ ಆಡಳಿತ ವರ್ಗವನ್ನು ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯಕಾಲದ ಕಂಪನಿಯವರು ಹೊಂದಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಸಂಖ್ಯೆ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡರೇಟ್ ಆದದ್ದು. ಈಗಿನ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಖ್ಯೆ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಕಡಿಮೆ ಆಗಿದೆ. ಆಡುವ ನಾಟಕ 'ಸಾಮಾಜಿಕ' ಆಂದಮೇಲೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಜನರನ್ನು ಕಂಪನಿ ಹೊಂದಿರುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಈಗಿನ ಮಾಲಕರಿಗೆ ಇಷ್ಟೊಂದು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಜನರನ್ನು ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಿಭಾಯಿಸಲೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯ ಕಾಲದ ನಾಟಕಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ಹಾಗೂ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ತಂಡದಲ್ಲಿರುವವರ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಅಧಿಕವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಮಾಲಕರೂ ಅದನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸಬಲ್ಲಂತಹ ಸಮರ್ಥ ಆಡಳಿತಗಾರರಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದರು.

ಮಾಲಕ

ಒಂದು ನಾಟಕ ಕಂಪನಿ ಒಬ್ಬಕಲಾವಿದನ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಕಂಪನಿಯ ಸಕಲ ಆಗುಹೋಗುಗಳಿಗೆ ಆತನೇ ಜವಾಬ್ದಾರ. ಒಂದು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪಕೂಡಾ ಆತನ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ವೆಂಕೋಬರಾಯರು, ಕಣಬರಗಿಮಠ, ಗೋಕಾಕಕಂಪನಿ ಬಸವಣ್ಣೆಪ್ಪ ಮುಂತಾದ ಕಂಪನಿಯಮಾಲಕರು ಭವ್ಯತೆಗೆ ಮಹತ್ವಕೊಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ವಿಜೃಂಭಿಸಿತು. ಗರೂಡರೂ, ಏಣಗಿ

ಬಾಳಪ್ಪನವರು ಮುಂತಾದವರ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ-ಸರಳತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರು. ಜಟ್ಟೆಪ್ಪನವರು ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರು. ಕಂಪನಿ ಮಾಲಕನ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಾಟಕಗಳೂ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಕಂಪನಿ ಮಾಲಕ ಆಡಳಿತದ ವಿಕೇಂದ್ರೀಕರಣಮಾಡಿದ್ದರೂ ಮಹತ್ವದ ಅಂತಿಮ ನಿರ್ಧಾರಗಳನ್ನು ಆತನೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ. ನಾಟಕಕಾರ ಅಥವಾ ನಟರು ಒಂದು ನಾಟಕ ಹೇಗೆ ಇರಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ದರಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಕಂಪನಿಯ ಮಾಲಕನೇ ನಾಟಕ ಹೀಗೀಗೆ ಇರಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ದರಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಉಳಿದವರ ಜೊತೆ ವಿಚಾರವಿನಿಮಯ ಮಾಡಿದರೂ ಅಂತಿಮ ನಿರ್ಧಾರ ಆತನದೇ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ 'ಹೇಳಿ' ನಾಟಕ ಬರೆಯಿಸುವ ಪರಿಪಾಠ ಇತ್ತು. ಗರೂಡರು ತಮ್ಮ ಕಂಪನಿಗಾಗಿ ತಾವೇ ನಾಟಕ ಬರೆದರು, ಹಾಗೆಯೇ ವಾಮನರಾಯರೂ ಕೂಡಾ. ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪನವರು ಮಾಹಂತೇಶ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗೆ 'ಕುಂಕುಮ' ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯಲು ಸೂಚಿಸಿದರಂತೆ.[೪] ನಟರ ಆಯ್ಕೆ, ನಾಟಕದ ಆಯ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಯಾವ ಕ್ಯಾಂಪಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಆಡಬೇಕು, ಎಷ್ಟು ಜನರನ್ನು ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪ ಹೇಗೆ ಇರಬೇಕು, ನಟ-ನಟಿಯರ ಸಂಬಳ ಎಷ್ಟಿರಬೇಕು, ಇತ್ಯಾದಿ ನಿರ್ಧಾರಗಳನ್ನು ಆತನೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಕಂಪನಿಗೆ ಮಾಲಕನೇ ಬಂಡವಾಳ ಹಾಕಿರುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಅದರ ಲಾಭ-ನಷ್ಟಗಳಿಗೆ ಆತನೇ ಹೊಣೆಗಾರನಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದ.

ಆಡಳಿತ (ಮ್ಯಾನೇಜ್‌ಮೆಂಟ್)

ಜನರಲ್ ಮ್ಯಾನೇಜರ್, ಸ್ಟೇಜ ಮ್ಯಾನೇಜರ್, ಬೋರ್ಡಿಂಗ್ ಮ್ಯಾನೇಜರ್, ಪ್ರ್ಯಾಕ್ಟೀಸ್ ಮ್ಯಾನೇಜರ್, ಇತ್ಯಾದಿ ಮ್ಯಾನೇಜರ್‌ಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಇಡೀ ಕಂಪನಿಯ ಆಡಳಿತವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಜನರಲ್ ಮ್ಯಾನೇಜರ್ ಒಟ್ಟು ಕಂಪನಿಯ ವಿವಿಧ ಶಾಖೆಗಳ ಉಸ್ತುವಾರಿಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ. ಅಲ್ಲದೆ ಆತನೇ ಮಾಲಕನ ಉಪಸ್ಥಿತಿ ಹಾಗೂ ಅನುಪಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಪನಿಯ ಎಲ್ಲ ಆಡಳಿತಗಳಿಗೆ ಜವಾಬ್ದಾರ. ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಸಂಬಳ ಹೊಂದಿಸುವುದರಿಂದ ಹಿಡಿದು ಅವರಿಗೆ ಸಂಬಳ ಕೊಡುವುದು, ಲೆಕ್ಕಪತ್ರಪರಿಶೀಲನೆ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕ್ಯಾಂಪಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಮುಂಗಡ ಲಾಯಿಸನ್ಸ್ ಪಡೆಯುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಆತನದು. ಒಟ್ಟು ಕಂಪನಿಯ ಸ್ಥಿತಿಗತಿ ಆತನಿಗೆ ಪರಿಚಯವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಮ್ಯಾನೇಜರ್‌ಗಳು ಮುಖ್ಯನಟರಲ್ಲ. ಆದರೆ ವಿವಿಧ ನಟರ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪರಿಚಯ ಅವರಿಗೆ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈ ಜನರಲ್ ಮ್ಯಾನೇಜರ್‌ಗಳಿಗೆ ಕಂಪನಿಯ ಮುಖ್ಯ ನಟನಿಗಿದ್ದಷ್ಟು ಸಂಬಳ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಸುಣಗಾರ ಲಿಂಗಪ್ಪ, ಕೊಪ್ಪಳ ಲಿಂಗಪ್ಪ, ವಸಂತ ಕುಲಕರ್ಣಿ ಮುಂತಾದವರು ಜನರಲ್ ಮ್ಯಾನೇಜರ್‌ಗಳಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ದುಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಮುನಿವೆಂಕಟಪ್ಪನೆಂಬ ಜನರಲ್ ಮ್ಯಾನೇಜರ್ ದಕ್ಷ ಆಡಳಿತಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿದ್ದ. ಒಂದು ಕಂಪನಿ ಸುಭದ್ರವಾಗಿ ನಡೆಯಬೇಕಾದರೆ ನಟರಷ್ಟೇ ದಕ್ಷರಾದ ಮುನಿವೆಂಕಟಪ್ಪಗಳೂ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

---

೪. ಸಂದರ್ಶನ ಶ್ರೀ ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪ ೧೬-೮-೧೯೯೫.

ಸ್ಟೇಜ್‌ಮ್ಯಾನೇಜರ್ ಇಡೀ ರಂಗಮಂದಿರದ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಉಸ್ತುವಾರಿ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆಗ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸ್ಥಾಯಿ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಮುಖ್ಯ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸ್ಥಾಯಿ ಮಂದಿರಗಳ ಸೌಕರ್ಯ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಬೊಂಬು- ಗಳಾ ಚಾಪೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು (ಪ್ರೋಸೀನಿಯಂ ಮಾದರಿ) ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ರಂಗ ಮಂದಿರದ ನಿರ್ಮಾಣದ ಉಸ್ತುವಾರಿ ಈತನಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಅಲ್ಲದೆ ಆಯಾ ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಗಳ ತಯಾರಿಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನ ಆರಂಭವಾಗುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿ ಇಡಲು ತನ್ನ ಸಹಾಯಕರಿಗೆ ಸೂಚನೆ ನೀಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕ್ಯಾಂಪಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಯಾವ ನಾಟಕ, ನಂತರ ಯಾವ ನಾಟಕ ಆಡಬೇಕು ಎಂಬುದರ ಪರಿಚಯ ಈತನಿಗೆ ಇರಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ರಾತ್ರಿ ನಾಟಕ ಆರಂಭವಾಗಿ ಮುಗಿಯುವವರೆಗೂ ಈತ ಇಡೀ ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯ ಬದಲಾವಣೆಯ ಉಸ್ತುವಾರಿ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬೋರ್ಡಿಂಗ್ (ಕಲಾವಿದರ ಉಟೋಪಚಾರ) ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾದದ್ದು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ನಟನಟಿಯರಿಗೆ, ನೇಪಥ್ಯ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ನಿತ್ಯದ ಊಟದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮಾಡುವ ರೂಢಿ ಇತ್ತು. ಒಂದೇ ಕುಟುಂಬದಂತೆ ಬದುಕುವ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಈ ಬೋರ್ಡಿಂಗ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಅಪರೂಪವಾದದ್ದು. ಎಲ್ಲ ಕಲಾವಿದರೂ ಒಂದೇ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಸಾಮೂಹಿಕ ಭೋಜನ ಮಾಡುವುದೇ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವ. ಇಂತಹ ಸಾಂಕೇತಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಸೌಹಾರ್ದತೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳು ಇದ್ದುದರಿಂದಲೇ ಎಷ್ಟೋ ವೈಪರಿತ್ಯಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಏಕತೆ, 'ಟೀಮ್‌ಸ್ಪಿರಿಟ್' ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಸಾಮನ್ಯವಾಗಿ ಕಂಪನಿಯ ಮಾಲಿಕರು ಬೋರ್ಡಿಂಗ್ ಮನೆಯಲ್ಲೇ ಮುಕ್ಕಾಂಮಾಡುವ ರೂಢಿ ಇತ್ತು. ಕೆಲಕಂಪನಿಗಳ ಬೋರ್ಡಿಂಗ್ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಇಂದು ಯಾವ ನಾಟಕ, ಯಾರ್ಯಾರು ಯಾವ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಬೇಕು ಮುಂತಾದ ಅಂದಿನ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ವಿಶೇಷ ಸೂಚನೆಗಳ ಮಾಹಿತಿಯ ಫಲಕ ಹಾಕಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಬಹಳ ಕಾಲದವರೆಗೆ ಬೋರ್ಡಿಂಗ್ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಿಗೆ ಬೇರೆ, ಲಿಂಗಾಯತರಿಗೆ ಬೇರೆ ಹಾಗೂ ಇತರ ಜಾತಿಯವರಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಊಟದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದು ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜನರಲ್ಲಿ ಬೇರೂರಿದ್ದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಂಬಿಕೆ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದು. ಕಂಪನಿ ಮಾಲಿಕ ಎಲ್ಲ ಜನತೆಯ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಇರಬೇಕಾದಂತಹ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಎಲ್ಲರೂ ಒಂದೇ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಭೋಜನ ಮಾಡುವ ರೂಢಿ ಖಾಯಂ ಈಗ ಉಳಿದಿದೆ. ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಬೋರ್ಡಿಂಗ್ ಮನೆ ಆಡಳಿತ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ನಟರಿಗೆ ದಿನ ನಿತ್ಯ ಶುಚಿರುಚಿಯಾದ ಭೋಜನ ಹಾಕುವುದು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ ವಿಷಯವಲ್ಲ ಅನ್ನಿಸಿದರೂ ಒಂದು ಬೋರ್ಡಿಂಗ್ ಮನೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೇ ಕಂಪನಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಮತ್ತು ಸಾಹಸದದ್ಯೋತಕವಾಗಿದೆ ಎಂಬುವುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಉಸ್ತುವಾರಿ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಮ್ಯಾನೇಜರ್ ಇರುತ್ತಿದ್ದ.

ಕಂಪನಿಯ ಬಂಡವಾಳ, ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗೆ ಧಕ್ಕೆಬರದಂತೆ ಆತ ಭೋಜನದ ಉಸ್ತುವಾರಿ ನಿಭಾಯಿಸ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಕಲಾವಿದರು ಬೋರ್ಡಿಂಗ್ ಮನೆಯಲ್ಲೇ ಊಟಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಕಡ್ಡಾಯವಾದ ನಿಯಮವೇನೂ ಇರಲಿಲ್ಲ.

ಪ್ರ್ಯಾಕ್ಟೀಸ್ ಮ್ಯಾನೇಜರ್ :

ಈತ ತಾಲೀಮಿನ ಉಸ್ತುವಾರಿ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವಾತ. ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳ ತಾಲೀಮುಗಳನ್ನು ಮಾಲಿಕರ ಸೂಚನೆಯಂತೆ ನಡೆಸುವುದು, ಕೊರತೆ ಬಿದ್ದ ಪಾತ್ರಗಳ ತಯಾರಿ, ಹೊಸಬರಿಗೆ ಅಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ ಪಾಠ (ಆದರೆ ಪೂರ್ತಿನಾಟಕದ ಸಿದ್ಧತೆಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಈತನದಲ್ಲ) ಹೇಳಿಕೊಡುವದು ಇತ್ಯಾದಿ ಕೆಲಸ ಈತನದು. ಸಾಮನ್ಯವಾಗಿ ಅನುಭವವಿದ್ದ ಮುಖ್ಯ ನಟ ಈ ಕೆಲಸ ನಿಭಾಯಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಆಗ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲು ಬಾರದ ಕೆಲ ನಟರಿಗೆ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರದ ಮಾತುಗಳನ್ನು (ಚೋಪಡಿ) ಬರೆದು ಕೊಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಈತ ನಿಭಾಯಿಸುತ್ತಿದ್ದ.

ಕಂಪನಿಯ ನಾಟಕದವರು ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಆಡಳಿತಾತ್ಮಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಡ್ರೇಸ್ ಕೀಪರ್ (ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಉಸ್ತುವಾರಿ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವಾತ), ಪ್ರಸಾಧನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಇದ್ದ ಸಹಾಯಕ, ಬುಕಿಂಗ್ ಕ್ಲಾರ್ಕ (ಅಂದರೆ ದಿನ ನಿತ್ಯದ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಹಣವನ್ನು ಟಿಕೇಟು ಮುಖಾಂತರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸುವ ಗುಮಾಸ್ತ) ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ಬಹುಪಾಲು ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಆಡಳಿತಾತ್ಮಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಿದರೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

'ನಟನೆ' ಎಂಬ ವೃತ್ತಿ

ಅಭಿನಯವನ್ನು ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟವರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು. ರಂಗಾಭಿನಯವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಅನೇಕ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಆಯುಷ್ಯವನ್ನೇ ತೆಗೆದ ನಟರೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ 'ಆತ್ಮ'ವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೋಸ್ಕರ, ಅವರ ಮೂಲಕವೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದು ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದೆ. ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಅವರ ಯಶಸ್ಸು-ಅಪಯಶಸ್ಸು ಏನೇ ಇರಲಿ, 'ನಟನೆ' ಎಂಬ ವೃತ್ತಿಗೆ ಅವರೇ ಹರಿಕಾರರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇತರ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳಿಗಿಂತ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನಟನ ಮೇಲೆ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ಒಂದು ಕಂಪನಿಯ ಯಶಸ್ಸು ನಾಲ್ಕಾರು ಮುಖ್ಯ ನಟರ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ ಅನ್ನುವುದೇ ಒಂದು 'ರಮ್ಯ' ಲೋಕ. ಅಭಿನಯದ ಗೀಳು ಇರುವಾತನಿಗೆ ನಿರಂತರವಾದ ಈ 'ರಮ್ಯ' ಲೋಕ ಕೈಬೀಸಿ ಕರೆದದ್ದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಲಾ ಮೂಲಗಳಿಂದ ನಟರು ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ದೊಡ್ಡಾಟ, ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಿಂದ, ದಾಸರಾಟ, ಕೀರ್ತನ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ

ಬಂದವರಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಗೀತಗಾರರು, ದೇವದಾಸಿಯರು, 'ಸಾನಿ'ಎಂದು ಕರೆಯುವ ವಿದೂಷಿಕಿಯರು, ಅಲ್ಲದೆ ನೇರವಾಗಿ ಹಲವಾರು ಸಾಮಾಜಿಕ, ಕೌಟುಂಬಿಕ, ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗ ರೋಸಿ ತಮ್ಮ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುಲು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ತೆರೆದು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಆಗಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯುಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರಾದಾಯಿಕ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಡವರಿಗೆ ನಿರಂತರವಾದ ನೆಲೆ ತಪಿದ್ದರಿಂದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕ ಆಟಗಳಲ್ಲಿಯ ಕಲಾವಿದರು ನಿರಂತರವಾದ ಆರ್ಥಿಕ ಸುಭದ್ರತೆಗಾಗಿ ನಟನೆಯನ್ನು ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಸ್ವಿಕರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಕಂಪನಿಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ವಲಸೆ ಬರಹತ್ತಿದ್ದರು. ತೊಂಡಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗಿಹೊದ ನಮ್ಮ ಜನಪದದ ಎಷ್ಟೋ ಕಲಾವಿದರು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ವಲಸೆ ಬಂದಾಗ ಅನಕ್ಷರಸ್ತರೆನಿಸಿದರೂ ಅವರ ಕಲಾ ಪ್ರತಿಭೆ ಮಾತ್ರ ವೃತ್ತಿ ಪರತೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲಷ್ಟು ಸಮರ್ಥವಾಗಿತ್ತು.

ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿಯೂ ಅಂದರೆ ಅಪ್ಪ, ಮಗ, ಮೊಮ್ಮಗ, ಹೀಗೆ ಅನುವಂಶಿಕವಾಗಿ ಕಂಪನಿ ನಟನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡವರಿದ್ದಾರೆ. ಗುಬ್ಬಿವೀರಣ್ಣನವರ ಕುಟುಂಬದ ಬಹುತೇಕ ಸದಸ್ಯರು ಕಂಪನಿ ನಟರೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆ ಗರೂಡರು, ಕೆ. ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯನವರೂ ಗೋಕಾಕ ಬಸವಣ್ಣೆಪ್ಪನವರು 'ಇವರೆಲ್ಲರ ಚಿರಂಜೀವಿಗಳು ಕಂಪನಿ ನಟರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿಯ ನಟ ನಟಿಯರ ತಂಡ ಬಹುದೊಡ್ಡದಾಗಿ ಬೇಳೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಒಂದೇ ಕುಟುಂಬದ ಹಲವಾರು ಸದಸ್ಯರು ಒಂದು ಕಂಪನಿಯ ಆಧಾರಸ್ತಂಭವಾದ ಉದಾಹರಣೆಗಳೂ ಉಂಟು (ಜಮಖಂಡಿ ಕಂಪನಿ, ಗರೂಡರ ಕಂಪನಿ, ಈಗ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವ 'ಸುರಭಿ' ಎಂಬ ಆಂಧ್ರ ಪ್ರದೇಶದ ತಂಡವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು)

ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಪನಿ ನಟರು ಕಡಿಮೆ ಅಕ್ಷರ ಜ್ಞಾನವಿದ್ದವರು, ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ಮಾತ್ರ ಹೊಂದಿದವರು, ಕೆಲವರಿಗೆ ಅದೂ ಇಲ್ಲ. ಹಂದಿಗನೂರು ಸಿದ್ದರಾಮಪ್ಪನಂತಹ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಂಪನಿ ನಟ ಓದಿದ್ದು ಕೇವಲ ನಾಲ್ಕನೆ ತರಗತಿ. ಇಂತಹ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡಬಹುದು. ಅಭಿನಯಕ್ಕೂ - ಅಕೆಡೆಮಿಕ್ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ಯಾವ ಬಾದರಾಯಣ ಸಂಬಂಧ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಇವರಮಟ್ಟಿಗೆ ಸತ್ಯ. ಗುಬ್ಬಿವೀರಣ್ಣನಂಥ ನಟರೂ ಕಂಪನಿ ಮಾಲಕರೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನುರಿತವರೂ[೫] ಓದಿದ್ದು ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಈಗಿನಂತೆ ಆಗ ಅಭಿನಯ ತರಬೇತಿ ಶಾಲೆಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ತಾವು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಕಂಪನಿಗಳೇ ಇವರಿಗೆ ಅಭಿನಯದ ಪಾಠಶಾಲೆಗಳಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಸಾಮನ್ಯವಾಗಿ ಹೊಸದಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಕಲಾವಿದ ಮೊದಲಿಗೆ 'ಗಂಗಾಳ ಪಗಾರ'[೬] ದಿಂದಲೇ ತಮ್ಮ ನಟನೆಯ ವೃತ್ತಿ ಜೀವನ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಹಿರಿಯನಟರನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿಯೇ ಅಭಿನಯ ಕಲಿತು ಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಸಂಗೀತ,

---

೫. ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣವರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ದುಡಿದ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರು ವೀರಣ್ಣನವರು ಆಗಾಗೆ 'ನಾನು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನುರಿತಿದ್ದೇನೆ ಅರಿತಿಲ್ಲ' ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದದನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತಾರೆ.

೬. ಗಂಗಾಳ ಪಗಾರ - ಅಂದರೆ ನಟರಿಗೆ ಮತ್ತು ನೇಪಥ್ಯ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಕೇವಲ ಊಟ ಮಾತ್ರ ಕೊಡುವ ರೂಢಿ.

ನೃತ್ಯ, ಶಿಕ್ಷಣ ಇತ್ಯಾದಿ ಆತನಿಗೆ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲೇ ಸಿಗುತ್ತಿತ್ತು. ಒಳ್ಳೆಯ ಮಾಲಿಕರಿದ್ದರೆ ನಟನ ಪ್ರತಿಭೆ ಗುರುತಿಸಿ ಆತನಿಗೆ ವಿಶೇಷ ತರಬೇತಿ ಕೊಡಿಸುತ್ತದ್ದರು. ನಟ ತನ್ನ ವೈಶಿಷ್ಟವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಕೆಲ ಅಭಿನಯದ 'ಸ್ಕಿಲ್' ಕರಗತ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ. ಹಾಸ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಗಂಭೀರ ಅಭಿನಯ ಇವು ಆಗಿನ ವಿಶೇಷ 'ಸ್ಕಿಲ್'ಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ಅಭಿನಯು ಒಂದು ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದ ಹಾಸ್ಯ, ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರ, ದುಷ್ಟ, ಗಂಭೀರ, ಹೀಗೆ ಯಾವುದಾದರೊಂದರಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕು. ಅಂದರೇ ಆತನಿಗೆ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಮರ್ಯಾದೆ. ನಟರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಹಾಗೂ ಅದೊಂದು ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗತಿ ನಿರ್ಧರಿಸಬಲ್ಲ ವೃತ್ತಿಯಾದುದರಿಂದ ನಟರು ಕಂಪನಿಯಿಂದ ಕಂಪನಿಗೆ ನೆಗೆದಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದು ಅವರ ಆರ್ಥಿಕ ಅಭದ್ರತೆಗೆ ಕಾರಣ. ಕಂಪನಿ ನಟರು ತಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಕೆಲಸ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ಮಾಲಕನಿಂದಲೇ ಹಣಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಮಾಲಕರೂ ಕೂಡಾ ಆಗ ಸಾಕಷ್ಟು ಉದಾರಿಗಳೇ ಆಗಿದ್ದರು. ತಮ್ಮ ಕಂಪನಿ ಉತ್ತಮ ನಟರನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕೆಂದು ಮಾಲಕರು ಬಯಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಒಂದು ಕಂಪನಿಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಕಂಪನಿಯ ನಟರನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಸಂಬಳದ ಆಸೆ ಹಚ್ಚಿ ಮಾಲಕರು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದ ಪ್ರಸಂಗಗಳೂ ಉಂಟು. ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ರೂಢಿ ಕಡಿಮೆ. ಆಗ ನಟ ಒಂದು ಕಂಪನಿ ಬಿಡಬೇಕಾದರೆ ಮೂರು ತಿಂಗಳು ಮುಂಚಿತವಾಗೆ ಗಡವು ಕೊಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಮಾಲಿಕರೇ ನಟನನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಲು ಇಚ್ಛಿಸಿದರೆ ಒಂದು ತಿಂಗಳು ನೋಟೀಸು ಕೊಡುವ ರೂಢಿ ಇತ್ತು. ಆಗಿಂದಾಗ್ಗೆ ತೆಗೆದರೆ ಒಂದು ತಿಂಗಳ ಪಗಾರ ಕೊಡಬೇಕು. ಆಗಿನ ಕಂಪನಿ ಮಾಲಕರು ಹೊಸ ನಟನನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಆ ನಟ ಹಿಂದೆ ದುಡಿದ ಕಂಪನಿಯವರಿಂದ ಪತ್ರ (ನೊ ಅಬ್ಜಕ್ಸನ್) ತರಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಇನ್ನು ಸಂಬಳ ಕೊಡುವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಪನಿಯಿಂದ ಕಂಪನಿಗೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿತ್ತು. ಗುಬ್ಬಿಕಂಪನಿ ನಟರಿಗೆ ಎಲ್ಲರಿಗಿಂತ ಉತ್ತಮ ಪಗಾರ ಇತ್ತು. ಗರೂಡರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿಯ ನಟರಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತಿರುವ ಸಂಬಳ ತೀರಾಕಡಿಮೆ. ಹಾಗೆ ಬಾಳಪ್ಪನವರ ಕಂಪನಿಯ ನಟರಿಗೂ ಕಡಿಮೆ ಸಂಬಳ ಇತ್ತು. ವಾಣೀವಿಲಾಸ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಬಳ ತೃಪ್ತಿಕರವಾಗಿತ್ತು. ಗೋಕಾಕ ಕಂಪನಿ ನಟರೂ ಉತ್ತಮ ಸಂಬಳ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಿನೇಮಾಯುಗ ಆರಂಭವಾದ ಮೇಲೆ ನಟರು ಸಿನೇಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಇಮೇಜಿನಿಂದ ತಮ್ಮ "ಮೌಲ್ಯ"(ಆರ್ಥಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ) ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಕಂಪನಿ ನಟರ ಆರ್ಥಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಅಷ್ಟು ತೃಪ್ತಿಕರವಾಗಿಲ್ಲ. ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ನಟ ತಿಂಗಳಿಗೆ ೫೦ ರೂ ಪಡೆದರೆ ಮಧ್ಯಕಾಲದಲ್ಲಿ ೫೦೦ ಈಗ ೧೦೦೦ ಅಥವಾ ೧೫೦೦ ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಗರಿಷ್ಠ ಸಂಬಳ.

ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಆರಂಭಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸೈಜತೆ ಬಂತು. ಆದರೆ ಜೊತೆಗೆ ಹಲವಾರು ಆಡಳಿತಾತ್ಮಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೂ ಉದ್ಭವಿಸಿದವು. ಗರೂಡರು ನಟಿಯರ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಮನ್ನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಬರಬರುತ್ತ ನಟಿಯರ ಪ್ರವೇಶ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವರೇ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಮುಖ್ಯ ಆಕರ್ಷಣೆ ಆದರು. ನಟಿಯರು

ಕಂಪನಿ ಬಿಟ್ಟು ಹೋದರೆ ಕಂಪನಿ ನಿಂತು ಹೋಗುವುದೆಂದು ಮಾಲಕರೇ ಆ ನಟಿಯರನ್ನು ವಿವಾಹವಾದರು. ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ರಸಿಕಶಿಖಾಮಣಿಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಲಂಪಟರೂ ಇದ್ದರೂ. ನಟ-ನಟಿಯರು ಕೆಲದುಶ್ಚಟಗಳಿಂದ ತಮ್ಮ ವೃತ್ತಿಗೂ ಧಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಂಡ ಉದಾಹರಣೆಗಳೂ ಉಂಟು. ಇವರಲ್ಲೂ ಉತ್ತಮ ಕಲಾವಿದೆಯರು ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಆಡುತ್ತಿರುವ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲ ಕಲಾವಿದೆಯರು ದುಡಿಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಟಿಯರು ಅಮೇಚೂರ್ ನಟಿಯರಾಗಿ ಹಳ್ಳಿ ಹಳ್ಳಿಗೆ ಕರೆಯ ಮೇಲೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಜೀವನ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಕಂಪನಿಯವರು ಈಚೆಗೆ ಸಿನಿಮಾ ತಾರೆಯರನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲಾವಿದರ ಜೀವನ ಅತಂತ್ರ, ಅಸ್ಥಿರವಾದುದು. ಸರಕಾರ ಈಚೆಗೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸೇವೆಸಲ್ಲಿಸಿದ ಕಲಾವಿದರಿಗೊಸ್ಕರ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ಮಾಸಾಶನ, ಉಚಿತ ನಿವೇಶನ ಮುಂತಾದ ಯೋಜನೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಅವರ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಭದ್ರತೆಕೊಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬುವುದೇ ಸಧ್ಯದ ವಸ್ತು ಸ್ಥಿತಿ.

ಪ್ರಯೋಗ-ಪ್ರಚಾರ-ಪ್ರಯಾಣ-ಕ್ಯಾಂಪು- ಇತ್ಯಾದಿ :

ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ವಾರಕ್ಕೆ ಒಂದು, ಎರಡು ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡುವ ರೂಢಿ ಇತ್ತು. ಅನಂತರ ಬಹಳ ದಿನಗಳ ಕಾಲ ಮೂರು ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡುವ ರೂಢಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಜಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾಂಪು ಹಾಕಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಮೂರುದಿನಗಳಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಐದು ದಿನಗಳು ನಾಟಕ ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಗಾಗ ಮ್ಯಾಟಿನಿ ಆಟಗಳೂ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಮಧ್ಯಕಾಲದಿಂದ ಈಚೆಗಿನ (೧೯೫೦ ರ ನಂತರ) ಕಂಪನಿಗಳು ಮಾತ್ರ ದಿನನಿತ್ಯದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ರೂಢಿ ತಂದರು. ಇದಕ್ಕೆ ಆರ್ಥಿಕ ಅಭದ್ರತೆಯೂ ಕಾರಣ. ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರುದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಯೋಗದ ಹಣ ಸಂಗ್ರಹ ಆಕಾಲದ ದಿನಮಾನಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಿರ್ವಹಣೆಗೆ ಸಾಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಮುಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಪನಿ ನಿರ್ವಹಣೆಯೇ ದೊಡ್ಡ ಸಾಹಸವಾದುದರಿಂದ ನಿರಂತರ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡಿ ಕಂಪನಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೋರಾಡ ಬೇಕಾಯಿತು. ಅಲ್ಲದೆ ತ್ವರಿತಗತಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಹಣಗಳಿಸಬೇಕೆಂಬ ಕಂಪನಿ ಮಾಲಕರ ಆಸೆಯನ್ನೂ ಕಡೆಗಣಿಸುವಂತಿಲ್ಲ.

ಆಗ (ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ) ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮೈಕು ಪಾದಾರ್ಪಣ ಮಾಡಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ನಟನ ಕಂಠತ್ರಾಣವನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಉಚ್ಛ್ರಾಯಕಾಲದ ನಟ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣತೆತ್ತುಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರಿಂದ ಇನ್ನಿಲ್ಲದ ಶ್ರಮವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ರದರ್ಶನದ ಗುಣಮಟ್ಟಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲು ಆಗಿನ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳು ವಾರಕ್ಕೆ ಮೂರೇ ನಾಟಕ ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಉಳಿದ ದಿನ ಹೊಸ ನಾಟಕದ ತಾಲೀಮು ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಹೊಸ ನಾಟಕವಾದರೆ ಸುಮಾರು ಮೂರು ತಿಂಗಳು ತಾಲೀಮು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾಟಕಕಾರರೇ ಹೊಸನಾಟಕ ತಯಾರಿಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಬರೆದನಾಟಕ ಅಚ್ಚಾಗುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅದನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುವುದರಲ್ಲೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಸಕ್ತಿ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ತಾನು ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿ ಸಾರ್ಥಕವಾಗುವುದು ತನ್ನ ನಾಟಕ ರಂಗದಮೇಲೆ ಬಂದಾಗಲೇ ಎಂದು ಆತ ತಿಳಿದಿದ್ದ. ಒಪ್ಪಂದದ ಪ್ರಕಾರ ನಾಟಕಕಾರ ಒಂದು ಕಂಪನಿಗೆ ಕೊಡ್ರಿಸಿದ ನಾಟಕವನ್ನು ಇಂತಿಷ್ಟು ವರುಷದ ವರೆಗೆ ಬೇರೆ ಕಂಪನಿಗಳಿಗೆ ಕೊಡುವಂತಿಲ್ಲ. ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಈ ನಿಯಮವನ್ನು ಸಡಿಲಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಅಂತೂ ಒಂದು ಕಂಪನಿಯವರು ಆಡಿ ಯಶಸ್ಸುಗಳಿಸಿದ ನಾಟಕವನ್ನು ಬೇರೆ ಕಂಪನಿಯವರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದೇ ವಸ್ತುವುಳ್ಳ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕ ಬರೆಯಿಸಿ ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು ಹೊರತು ಅದೇ ನಾಟಕ ಆಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಬಸವಣ್ಣ, ಕಿತ್ತೂರ ಚೆನ್ನಮ್ಮ, ಸಂಗೊಳ್ಳಿ ರಾಯಣ್ಣ, ರಾಮಾಯಣ ಮುಂತಾದ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಹಲವಾರು 'ಕವಿ'ಗಳಿಂದ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಒಂದು ನಾಟಕ ತಯಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡಲಿಕ್ಕೆ ಇಂತಿಷ್ಟು ಹಣ ಕರಾರಿನಂತೆ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಪ್ರಯೋಗ ಯಶಸ್ವಾದರೆ ಕವಿಗೆ 'ಖುಷಿ' ಅಂತ ಹಣವನ್ನೊ ಕಾಣಿಕೆಗಳನ್ನೋ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು.

ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಈಗಿನಂತೆ ಆಗ ಒಂದೇ ನಾಟಕವನ್ನು ದಿನನಿತ್ಯ ಆಡುತ್ತಾ ಮುನ್ನೂರು ಪ್ರಯೋಗ-ನಾಲ್ಕನೂರು ಪ್ರಯೋಗ ಆಡುವ ರೂಢಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಕ್ಯಾಂಪಿನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಬತ್ತಳಿಕೆ (Repertoire)ಯಲ್ಲಿದ್ದ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ವರ್ಷವಿಡೀ ಒಂದೇ ಊರಿನಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ನಾಟಕ ಆಡುತ್ತ ಬೇರುಬಿಟ್ಟು ಕೂಡ್ರುವ ರೂಢಿ ಆಗ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅವರು ಹೊಸ ಹೊಸ ನಾಟಕ ತಯಾರಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತರಾಗಿದ್ದರು. ಒಂದು ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಹತ್ತು-ಹದಿನೈದು ವಿಭಿನ್ನ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ಸಂಖ್ಯೆ ಮಧ್ಯಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ ಆಯಿತು. ಈಗ ಒಂದು ಕಂಪನಿಯವರಲ್ಲಿ ಒಂದೋ ಅಥವಾ ಎರಡೋ ನಾಟಕಗಳು ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನೇ ವರ್ಷವಿಡೀ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ.

ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು ಒಂದೊಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ಕೇವಲ ಮೂರುದಿನ ಮಾತ್ರ ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು ಕಲೆಕ್ಷನ್ ಎಷ್ಟೇ ಆಗಲಿ, ಮುಂದೆ ಬೇರೆ ನಾಟಕ ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಸುತ್ತಿನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧವಿರುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಮುಂದೆ ಮತ್ತೆ ಅದರಲ್ಲೇ ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮರುಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಜಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕಂಪನಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ವೆಂಕೋಬರಾಯರ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ ಭವ್ಯ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಹೊಂದಿರುತ್ತಿದ್ದರಿಂದ ಅವರು ನಿರಂತರವಾಗಿ ೨೫ ರಿಂದ ೩೦ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ವಾರಕ್ಕೆ ಮೂರೇ ನಾಟಕದ ನಿಯಮದಂತೆ. ೧೯೫೩ ರಲ್ಲಿ ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪನವರು *ಜಗಜ್ಯೋತಿ ಬಸವೇಶ್ವರ* ನಾಟಕವನ್ನು ದಿನನಿತ್ಯದ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ೨೫೦ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದರು. ಇದು ಆಗ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಹೆಜ್ಜೆ ಅನಿಸಿತು. ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ

ಇದೊಂದು ಸಾಹಸ ಅನ್ನಿಸಿದರು ಹೊಸ ಹೊಸ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಈರೀತಿಯ ಸಾಹಸಗಳು ತೊಡಕಾದವು. ಇದೇ ರೀತಿ ಜಮಖಿಂಡಿ ಕಂಪನಿಯವರು *ಶ್ರೀಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ವ್ರತ ಮಹಾತ್ಮೆ*ಯನ್ನು ಸತತ ನೂರಾರು ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಈಗ ಚಿಂದೋಡಿ ಲೀಲಾ ಅವರ ***ಪೋಲಿಸನ ಮಗಳು*** ದಿನ ನಿತ್ಯ ಎರಡು ಪ್ರಯೋಗದಂತೆ ಸತತ ೭೦೦ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಟ್ಟು ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತಿದೆ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹಣಗಳಿಕೆ ಒಂದೇ ಮಾನದಂಡವಾದ ಮೇಲೆ ನಮ್ಮ ಕಂಪನಿಯವರು ಹೊಸದಕ್ಕೆ ಹಾತೊರೆಯಲೇ ಇಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿಗೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಜಡವಾಯಿತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಈ ರೂಢಿ ಉಂಟು. ಅಗಥಾಕ್ರಿಸ್ಟಿಯ ***ಮೌಸ್ ಟ್ರ್ಯಾಪ್*** ನಾಟಕ ಕಳೆದ ೩೦ ವರುಷಗಳಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ.

ನಿರಂತರವಾಗಿ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ಸಾವಿರಾರುಸಲ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಿ ಗಿನ್ನಿಸ್ ದಾಖಲೆ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೂ ಆ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟುಹಾಕುವ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಗೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರವಾದ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತದಂತಹ ಅಟ್ಟದಾಟಗಳು ಕಳೆದ ನೂರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಸಾವಿರಾರು ಪ್ರಯೋಗ ಕಂಡಿದೆ. ಅದರ ದಾಖಲೆ ಗಿನ್ನೀಸ್ ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅದೊಂದು ರಂಗಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಜೀವಂತ ರಂಗಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು.

ನಾಟಕ ರಾತ್ರಿ ಸುಮಾರು ೯-೩೦ ರಿಂದ ೧೦ ಘಂಟೆಯ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳು ಈ ನಿಯಮವನ್ನು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಪಾಲಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಬರಬರುತ್ತಾ ನಾಟಕ ರಾತ್ರಿ ೧೦-೩೦ ರಿಂದ ೧೧ ಘಂಟೆಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ರೂಢಿ ಬಂತು. ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಸುಮಾರು ೪ ರಿಂದ ೫ ಘಂಟೆಯವರೆಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ***ರಾಮಾಯಣ*** ನಾಟಕವು ಬೆಳಗಿನವರೆಗೂ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಸಂಗೀತ, ಟ್ರಾನ್ಸಫರ್ ದೃಶ್ಯ, ವಿರೋಚಿತ ಭಾಷಣ, ಹಾಸ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ೪-೫ ತಾಸುಗಳವರೆಗೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದವರು ರಂಜಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ಸಂಘದ ಮಾಲಕನೊ ಅಥವಾ ಮುಖ್ಯನಟನೋ ಬಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ "ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳಲ್ಲಿ ಸವಿನಯ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ. ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ನಾಟಕ .... ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ವದ ದೃಶ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳಾದ ತಾವು ಹಿಂದಿನಂತೆ ಮುಂದೂ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಬೇಕಾಗಿ ವಿನಂತಿ......." ಎಂದು ಭಾಷಣಮಾಡುತ್ತಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನೀಡಿದ ಈ ವರೆಗಿನ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವನ್ನು ಹೃತ್ಪೂರಕವಾಗಿ ನೆನೆಯುತ್ತಾ ಅವರಿಗೆ ಅಭಿನಂದನೆ ಸಲ್ಲಿಸಿ ಮುಂದಿನ ನಾಟಕ, ಈವರೆಗಿನ ಪ್ರಯೋಗ, ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಿಳಿಸುವ ಒಂದು ಪರಿಪಾಠವನ್ನು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದವರು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಜೊತೆ ಆತ್ಮೀಯವಾಗಲು ಇದೊಂದು ರೂಢಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ಬರುವ ಅವರ ಭಾಷಣವನ್ನು ಅಷ್ಟೇ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಮಹತ್ವ, ಹಿಂದೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮಹತ್ವ ಇತ್ಯಾದಿ

ಘೋಷಣೆಗಳನ್ನು ಗರೂಡರ ಭಾಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಳುವುದೇ ಒಂದು ರೋಮಾಂಚಕಾರಿ ಅನುಭವ ಆಗಿರುತ್ತಿತ್ತಂತೆ.[೨] ಈ ಕೊನೆಯ ಭಾಷಣದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತಮಗೆ ಮೆಚ್ಚಿಗೆಯಾದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಬಹುಮಾನ ಕೊಡುವ ರೂಢಿಯೂ ಇದೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ತಮಗಾದ ಆನಂದವನ್ನು ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದೆ. 'ಒನ್ಸಮೋರ್'ಗಳು ಕೇವಲ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕೇಳಲು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಪ್ರಯೋಗದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ 'ಟಾಳಿ' ಹಾಕುವದು, ಗಂಭೀರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತಬ್ಧತೆ ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದು - ಹೀಗೆ ಆಗಿನ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಸಹೃದಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ರಂಗೇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಈಗ ಆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಇಲ್ಲ.

ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕ್ಯಾಂಪು ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ***ಪುಷ್ಪಗುಚ್ಛ, ಕಾಮನಬಿಲ್ಲು*** ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ತಮ್ಮ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳ ಮುಖ್ಯ ಆಯ್ದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಾಮಾಜಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹೀಗೆ ಯಾವುದೇ ನಾಟಕಗಳ ಸಮ್ಮಿಶ್ರಣವೊ ಆಗಿರಬಹುದು. ಪ್ರಯೋಗದ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಒಂದು 'ನಾಂದಿ' ಪದ್ಯವನ್ನು ಹಾಡಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಾರಂಭದ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಆ ದೃಶ್ಯ ಇಂತಿಂಥ ನಾಟಕದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆಯಾನಾಟಕದ ಒಂದು ರಸ್ತಾಸೀನಿನ ದೃಶ್ಯ, ಒಂದು ಗಂಭೀರ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಒಳ ದೃಶ್ಯ ಹೀಗೆ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಪ್ರಚಾರ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೊದಲೇ ಯಾವಯಾವ ನಾಟಕಗಳ ಆಯ್ದ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಒಂದು ಕಂಪನಿಯ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಆಗದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಅವರ ರಂಜನೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ರೂಢಿಯನ್ನು ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಕಂಪನಿಯವರೂ ಎಲ್ಲ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಅನುಸರಿಸಿದರು ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಅಂತೂ ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ವೃತ್ತಿರಂಭೂಮಿಯವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಲು ಹಲವಾರು ರೀತಿಯ ಪ್ರಚಾರ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಒಂದು ಮುಕ್ಕಾಮಿಗೆ ಕಂಪನಿ ಬರುವುದೇ ಹರ್ಷದ ಸಂಗತಿಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಎತ್ತಿನಗಾಡಿಯಲ್ಲೋ, ಲಾರಿಗಳಲ್ಲೋ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದೊಂದು ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟು ಎತ್ತಿನಗಾಡಿ ಸಾಮಾನುಗಳಿವೆ, ಇಷ್ಟು ಲಾರಿ ಪರದೆ ಪ್ಲಾಟುಗಳಿವೆ ಎಂದು ಜನರು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ರಂಗಮಂದಿರದ ಹೊರ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ನಾಟಕ ದೃಶ್ಯಗಳ ಕಟೌಟ್‌ಗಳನ್ನೂ

---

೨. ಸಂದರ್ಶನ ಗರೂಡ ಶ್ರೀಪಾದರಾಯರು ೪-೫-೧೯೯೫.

ಹಾಕಿ ಸಿಂಗರಿಸಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಮೊದಮೊದಲು ಕಾಲುನಡಿಗೆಯಲ್ಲೋ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಊರಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ತಿರುಗಾಡಿ 'ಇಂದು ಈ ಕಂಪನಿಯ ಇಂತಿಂಥ ನಾಟಕವಿದೆ, ಇವರು ಈ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ' ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಒಂದು ಡ್ರಮ್‌ಸೆಟ್ ಬಾರಿಸುತ್ತಾ ತಿರುಗಾಡಿ ಕೂಗಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ. ನಂತರದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣ ಪುಟ್ಟ ಹ್ಯಾಂಡ್‌ಬಿಲ್, ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ಅಳತೆಯ ಪಟಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಕಲಾಕಾರರ, ನಾಟಕದ, ನಾಟಕಕಾರರ, ನೇಪಥ್ಯ ಕಲಾವಿದರ (ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ, ತಬಲ ಇತ್ಯಾದಿ) ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಛಾಪಿಸಿ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಎತ್ತಿನಗಾಡಿ, ಟಾಂಗ, ರಿಕ್ಷಾ, ಕಾರು ಇತ್ಯಾದಿ ವಾಹನಗಳ ಬಳಕೆ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ವೃತ್ತ ಪತ್ರಿಕೆ, ಸಿನಿಮಾ ಸ್ಲೈಡ್‌ಗಳ ಮುಖಾಂತರವೂ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಲಾಮತ್ತಿದೆ. ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಮಂದಿರದ ಹೊರಗೆ ಸಂಜೆಯ ವೇಳೆ ಬ್ಯಾಂಡ್ ಸೆಟ್ ಬಾರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಪೋಲೀಸ್ ಬ್ಯಾಂಡ್‌ನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಜಮಖಂಡಿ ಕಂಪನಿಯವರು ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ ಕ್ಯಾಂಪಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆನೆಯ ಮೇಲೆ ***ಶ್ರೀಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ವ್ರತ ಮಹಾತ್ಮೆ*** ಎಂದು ಬರೆಯಿಸಿ ಊರಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ತಿರುಗಾಡಿಸಿದ್ದರು. ಸುಳ್ಳದ ದೇಸಾಯಿ ಕಂಪನಿಯವರು ರಂಗದ ಹೊರಗೆ ಬೃಹತ್ ಕೋಟೆಯ ಕಟೌಟ್‌ಗಳನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಅಲಂಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಆಡುತ್ತಿದ್ದುದು ***ಕಿತ್ತೂರ ಚೆನ್ನಮ್ಮ*** ನಾಟಕ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ರೀತಿಯ ಆಕರ್ಷಣೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು.

ಲಾಯಿಸನ್ಸ್ :

ಸುಮಾರು ೧೯೦೦ - ೧೯೩೦ ರವರೆಗೆ ಕೇವಲ ಹನ್ನೆರಡು ಆಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಆಡಲು ಮುಂಚಿತವಾಗಿ ಲಾಯಿಸನ್ಸ್ ಪಡೆಯ ಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಅರ್ಜಿಯನ್ನು ಬರೆದು ಮಾಮ್ಲೆದಾರರಿಗೆ ಕೊಟ್ಟರೆ ಸಾಕು, ಅವರೇ ಆ ಅರ್ಜಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಬಂದೊ ಬಸ್ತಿಗಾಗಿ ಪೋಲಿಸರನ್ನು ಕಳಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಮುಂದೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಂಗ್ರಾಮದ ಬಿರುಸಿನಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಅಧಿಕಾರಿಗಳನ್ನು ಟೀಕಿಸುವಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಶ ಇದ್ದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಲಾಯಿಸನ್ಸ್ ರದ್ದು ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಗರೂಡರ ***ಲಂಕಾದಹನ*** ಅಚ್ಯುತರಾವ್ ಹುಯಿಲಗೋಳರ ***ನರಗುಂದ ಮುತ್ತಿಗೆ*** ಚಿಕ್ಕೋಡಿ ಶಿವಲಿಂಗ ಸ್ವಾಮಿಗಳ ***ಕಿತ್ತೂರ ಚೆನ್ನಮ್ಮ*** ನಾಟಕಗಳು ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಎದುರಿಸಿವೆ.

೧೯೨೦ ರ ನಂತರ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಮನರಂಜನಾ ತೆರಿಗೆ ಹಾಕಲಾಯಿತು. ಒಂದು ರೂಪಾಯಿ ಟಿಕೇಟ್ ಇದ್ದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಆಣೆ ಮನರಂಜನಾ ತೆರಿಗೆ ಕೊಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಕಂಪನಿಗಳಿಗೆ ಇದರಿಂದ ಸಾಕಷ್ಟು ತೊಂದರೆ ಆಯಿತು. ಮನರಂಜನಾ ತೆರಿಗೆಯನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಯೇ ಟಿಕೇಟು ಪಡೆಯಬೇಕಾಯಿತು. ಮೊದಮೊದಲು ಜಿಲ್ಲಾ ಸ್ಥಳಗಳಿಗೆ ಈ ಪದ್ಧತಿ ಬಂದು ನಂತರ ತಾಲೂಕುಗಳಿಗೂ ದೌಡಾಯಿಸಿತು. ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅಲ್ಲಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬದಲಾಯಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಮನರಂಜನೆಗೆ ದೃಶ್ಯ ವೈಭವದ ಕಡೆಗೇ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಯವರು ಗಮನಹರಿಸಿದರು. ಕಂಪನಿಗಳ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಕೆಡಲು ಕಾರಣ ಈ ಲಾಯಿಸನ್ಸ್ ಹಾಗೂ ಮನರಂಜನಾ

ತೆರಿಗೆಗಳು. ೧೯೫೬ ರಲ್ಲಿ ಮನರಂಜನಾ ತೆರಿಗೆ ರದ್ದಾದರೂ ಅದಾಗಲೇ ಎಷ್ಟೋ ಕಂಪನಿಗಳು ಮುಚ್ಚಿಹೋಗಿದ್ದವು. ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳ ಮಾಲಕರು ಸರಕಾರದ ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ಬಾಲಬಡೆಯುವಷ್ಟು ಸ್ವಾಭಿಮಾನ ಶೂನ್ಯರಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಆಗ ಬ್ರಿಟೀಷ ಆಡಳಿತ ಇದ್ದರಿಂದ ಬ್ರಿಟೀಷ ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ಮುಂದೆ ಕೈಚಾಚುವುದು ಅವರಿಗೆ ಇಷ್ಟವಿರಲಿಲ್ಲ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಆಗ ಚುರುಕುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿ ಇರಬಹುದು. ತಾವು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ತಮ್ಮ ಕಂಪನಿ ಬಗ್ಗೆ, ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇತರ ಕಂಪನಿಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಆದರ ಗೌರವ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ರಂಗಭೂಮಿ ಸೇವೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಹಲ್ಲುಗಿಂಜಿ ಸರಕಾರದ ಕೆಲಸ ಪಡೆಯುವುದು ಇಷ್ಟವಿರಲಿಲ್ಲ. ನಂತರದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದ ಕಂಪನಿ ಮಾಲಕರಲ್ಲಿ ಆ ಘನತೆ ಇರಲಿಲ್ಲ.

ಪ್ರಯಾಣ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಕಾಯಕ. ಒಂದೇ ಊರಿನಲ್ಲಿದ್ದು ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಿ ತಮ್ಮ ಆರ್ಥಿಕ ಸುಭದ್ರತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ವೃತ್ತಿಪರ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಭಿನ್ನರುಚಿ, ಭಿನ್ನಸ್ಥಳಗಳು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಕಾಪಾಡಬಲ್ಲವು ಎಂಬುದನ್ನು ಕಂಪನಿಯವರು ಬೇಗ ಅರಿತರು. ಈ ಹಿಂದೆ ಪಾರ್ಸಿ ಹಾಗೂ ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿನಿರತ ತಂಡಗಳು ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡಿ ನಮ್ಮಲಿಗೆ ಬಂದು ಆ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದವು. ಹಾಗೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ಥಳಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬೇಕಾಗುವ ರಂಗತಂತ್ರಗಳು ಯಾವರೀತಿ ಇರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದವು. ಒಂದೇ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಂಪನಿಗಳ ಪೈಪೋಟಿ ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದು ಆರ್ಥಿಕ ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಿತ್ತು. ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗದ ನಿರಂತರತೆಗೆ, ಹಾಗೂ ಬಹಳ ಜನರನ್ನು ತಲುಪಿ ತಮ್ಮ ಕಂಪನಿಗಳನ್ನು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿಡ ಬೇಕೆಂದು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದವರು ಪ್ರಯಾಣವನ್ನು ಮೊರೆಹೊಕ್ಕರು.

ಒಂದು ಕ್ಯಾಂಪಿನಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಕ್ಯಾಂಪು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಲು ಸುಮಾರು ಎಂಟರಿಂದ ಹತ್ತುದಿನ ಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನಟ-ನಟಿಯರಿಗೆ ಆಗಲೇ ರಜೆ. ಸಿದ್ಧ ರಂಗಮಂದಿರವಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೂ ಕಡಿಮೆ ದಿನಗಳು ಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣನವರ ಕಂಪನಿ ಒಂದು ಊರಿನಿಂದ ಹೊರಟು ಮರುದಿನವೇ ಮುಂದಿನ ಊರಿನಲ್ಲಿ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕ ಆಡುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಕಂಪನಿಯವರು ಕಾಲ, ಸೀಜನ್, ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕೂಡ ಗಮನ ಕೊಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಮಲೆನಾಡಿನ ಸ್ಥಳಗಳಿಗೆ ಮಳೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ಕಂಪನಿ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಕಂಪನಿಯವರು ಮಾಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಎತ್ತಿನಗಾಡಿ, ಲಾರಿ, ಬಸ್, ಟ್ರೇನು ಹೀಗೆ ಹೇಗೆಂದರೆ ಹಾಗೆ ಪ್ರಯಾಣಮಾಡಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ಥಳಗಳಿಗೆ ಕ್ಯಾಂಪುಹಾಕಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಿದ್ದಾರೆ. ದಾವಣಗೆರೆ, ಬಿಜಾಪುರ, ಗದಗ, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ, ಬೆಳಗಾಂವ,

ಗುಲ್ಬರ್ಗ, ಉಡುಪಿ, ಮಂಗಳೂರು ಹಾಗೂ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತದ ಅನೇಕ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಪನಿಗಳಿಗೆ ಒಳ್ಳೇ ಪ್ರೊತ್ಸಾಹವಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ ಬನಶಂಕರಿ ಜಾತ್ರೆ, ಎಲ್ಲಮ್ಮನ ಜಾತ್ರೆ, ಸಿರ್ಸಿ ಜಾತ್ರೆ, ಹಾಸನ ಜಾತ್ರೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಜಾತ್ರೆಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಂಪನಿಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಮುಕ್ಕಾಂ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಜಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕಂಪನಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ (ಟ್ರಂಪ್‌ಕಾರ್ಡ್ ನಾಟಕ)ಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅದೂ ಮುಖ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ದಿನಕ್ಕೆ ಎರಡೆರಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಕಂಪನಿ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಪೈಪೋಟಿ ಇಂತಹ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಅಧಿಕ.

ಹೀಗೆ ಕಂಪನಿ ಆಡಳಿತದ ವೈಖರಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು. ಒಂದು ಕಂಪನಿ ನಡೆಸುವುದೆಂದರೆ ಒಂದು ಹಡಗು ನಡೆಸಿದಂತೆ. ಎಷ್ಟೋ ಕಂಪನಿ ಮಾಲಿಕರಿಗೆ ಹೇಗಾದರೂ ಮಾಡಿ ಕಂಪನಿ ನಡೆಸಿದರೆ ಸಾಕು ಎನ್ನುವ ಸ್ಥಿತಿ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಸಾಲಸೂಲ, ದಿವಾಳಿ ಕಂಪನಿ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ. ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರಿಂದ ಪ್ರಕೃತಿ ವಿಕೋಪಗಳನ್ನೂ ಎದುರಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮಾಲಕರ ಹಾಗೂ ಕಲಾವಿದರ ಮಧ್ಯ ವೈಮನಸ್ಸು ಹುಟ್ಟಿ ಒಂದು ಕಂಪನಿಯನ್ನು ನಾಲ್ಕಾರುಜನ ಒಂದೇ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಬಿಟ್ಟರೆ ಕಂಪನಿಮಾಲಕನಿಗೆ ಸಮಸ್ಯೆ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸಮರ್ಥನಾದವ ಕಂಪನಿ ಹೇಗಾದರೂ ನಡೆಸ ಬೇಕೆಂದು ಹಲವಾರು ಉಪಾಯಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ. ಕೆಲಸಾರಿ ಕಂಪನಿ ಕ್ಯಾಂಪು ಹಾಕಿದ ಊರಿನ ಜನತೆಯೇ ಧನ ಸಹಾಯ ಮಾಡಿ ಕಂಪನಿ ಜೀವ ಹಿಡಿಯಲು ಕಾರಣರಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಗೆ ಕಂಪನಿ ಸುಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ಗುಡಿಗುಂಡಾರಗಳ ಜೀರ್ಣೋದ್ಧಾರಕ್ಕೋ, ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೋ, 'ಬೆನಿಫಿಟ್ ಶೋ' ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ನಟರ ಮದುವೆ-ಮುಂಜಿವೆಗಳ ಖರ್ಚಿಗೆಂದು ಬೆನಿಫಿಟ್ ಶೋ ಕೊಡುವ ಪದ್ಧತಿ ಈಗಲೂ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಪಾಲುದಾರಿಕೆಯಿಂದಲೂ ಕಂಪನಿ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಾಂಟ್ರ್ಯಾಕ್ಟ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಆಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಹೊರರಾಜ್ಯಗಳಿಗೂ ಹೋಗಿ ತಮ್ಮ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಕೊಟ್ಟು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಈಗಲೂ ಗತವೈಭವದ ಅವಶೇಷಗಳಂತೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೆಲ ಕಂಪನಿಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿವೆ. ಈಗ ಅವರು ಆಡುತ್ತಿರುವುದು ಕೇವಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ. ಅವರೂ ಊರೂರುತಿರುಗಾಡಿ ಮುಕ್ಕಾಂ ಮಾಡಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳು ಒಂದು ಊರಿನಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಅಂದರೆ ೨ ರಿಂದ ೩ ತಿಂಗಳು ಕ್ಯಾಂಪ್ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗ ವರ್ಷವಿಡೀ ಒಂದೇ ಊರಿನಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾಂಪ್ ಮಾಡುವ ರೂಢಿ ಕೂಡಾ ಇದೆ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ :

ನಾಟಕದ ಅಂತಿಮ ಸಿದ್ಧಿ ಇರುವುದು ಅದನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವ ಸಾಮಾಜಿಕನಲ್ಲಿ. ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ರಸಸಿದ್ಧಾಂತ, ಅದರ ಮೇಲೆ ನಂತರ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಕಲಾಮಿಮಾಂಸೆಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕನನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ

ತಮ್ಮ ವಾದಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತವೆ. "ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯ ಪರಿಪಾಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಉದ್ದೀಪಗೊಂಡ ರಸಾನುಭವವೇ"[೮] ಎಂಬುದನ್ನು ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಎಲ್ಲ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮಿಮಾಂಸಕಾರರು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆ ನಮ್ಮ ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯಗಳು ಒಂದಿಲ್ಲಾ ಒಂದು ರೀತಿ ರಸಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸುತ್ತವೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಭಾವ ವಿರೇಚನ (catharsiss) ಸಿದ್ಧಾಂತ ಸಾಮಾಜಿಕರನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದ್ದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ಆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹರಿದು ಬಂದಿವೆ.

ಭರತ ನಾಟ್ಯಕಲೆಯ ಎಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಇರಬೇಕಾದ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರ್ಶ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಕುರಿತು ಒಳ್ಳೆಯ ಕುಲ-ಶೀಲದವರು, ಶಾಂತ ಸ್ವಭಾವದವರು, ವಿದ್ಯಾವಂತರು, ಯಶಸ್ಸಿಗಾಗಿ ಧರ್ಮಕ್ಕಾಗಿ ಕರ್ಮದಲ್ಲಿ ನಿರತರಾದವರು........ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.[೯] ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜೊತೆ ಜೊತೆಯಾಗಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ಸೂಚಿಸುವ 'ಆದರ್ಶ'ನಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸಹೃದಯನಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ವರ್ಗದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿರುವಂತೆ ನಾಲ್ಕಾಣೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು (ground lings) ಕೂಡಾ ಆತನ ನಾಟಕಗಳನನ್ನು ಕೇಕೆಹಾಕುತ್ತ ನಿಂತುಕೊಂಡೆ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರು. 'ಲೋಕೋಭಿನ್ನ ರುಚಿಃ'. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು. ಆಗಿನ ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯದ ಜೊತೆ ಹೊಸ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗವನ್ನೂ ರೂಪಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಪಾರ್ಸಿ ಜನರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿ ಉದ್ಯಮದ ರೂಪಪಡೆದಾಗ ಎಲ್ಲವರ್ಗದ ಜನರನ್ನೂ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಆಕರ್ಷಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಯಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ಪಾರ್ಸಿಕಂಪನಿಗಳು ರಂಗತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಕೇವಲ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಸುಶೀಕ್ಷಿತರನ್ನಲ್ಲದೆ ಗ್ರಾಮೀಣ ಜನತೆಯನ್ನೂ ಆಕರ್ಷಿಸಿದವು. ಹೀಗಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ 'ಪಂಡಿತ' ಹಾಗೂ 'ಪಾಮರ' ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಒಂದೆಡೆಗೆ ಸೇರಿಸಿದೆ. ಆಗ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯೇ 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ' ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಒಂದೇ ವರ್ಗ, ಭಾಷೆ, ಜನಾಂಗದವರು ಎಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಪಾರ್ಸಿ ನಾಟಕಗಳು ಮೈಸೂರಿನ ಜನತೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನಾಗಿ ಪಡೆದಿದೆ. ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿನಾಟಕಗಳಿಗಂತೂ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನತೆ ಮುಗಿ

---

೮. ಶಂಕರ ಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರ : " ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ಕಲಾಭಿರುಚಿ", *ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಂದು-ಇಂದು*, (ಸಂ) ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೭೪, ಪುಟ್ಟ ೫೯.

೯. ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ, (ಅನು) : *ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ*, ಅಧ್ಯಾಯ ೨೭, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೮೪, ಪುಟ ೩೩೯.

ಬಿದ್ದಿದ್ದನ್ನು ಶಾಂತ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಪದ್ಯವೊಂದರಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ, ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಕಂಪನಿಗಳು ಆಂಧ್ರ, ತಮಿಳ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಜಯಭೇರಿ ಹೊಡೆದಿವೆ. ಹೀಗೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಸ್ವರೂಪ ಕನಿಷ್ಠ ಪಕ್ಷ ಅದರ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದದ್ದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ರೂಪಗೊಂಡಿದ್ದೇ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂಕ್ರಮಣಕಾಲದಲ್ಲಿ.

ನಮ್ಮ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಹಣಕೊಟ್ಟು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ನೋಡುವ ರೂಢಿ ಹೊಸದು. ಆಧುನಿಕತೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ರೂಪವೆಂದರೆ ನೌಕರ ಶಾಹಿಗಳ ಉಗಮ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ವರ್ಗಗಳಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸಿದ್ದು ಆ ನೌಕರಶಾಹಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ. ಖುರ್ಚಿ, (ಅದರಲ್ಲೇ ೫, ೩, ೨ ರೂಪಾಯಿ ಎಂದು ವಿಭಜನೆ), ಚಾಪೆ, ನೆಲಾ ಹೀಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ವರ್ಗಗಳಾಗಿ ನೋಡಲಾಯಿತು. ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಿಭಜನೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಆರಾಧನೆ ಆಚರಣೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಸಾಂಘಿಕವಾಗಿ ಮನರಂಜನೆ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಿಯತಕಾಲಿಕವಾದುದರಿಂದ ಆ ನೆಲೆಯೂ ತಪ್ಪಿ ಹೋಯಿತು. ಹೊಸದಾಗಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ 'ಸುಶಿಕ್ಷಿತ' ಜನರಿಗೆ ಆಗ 'ಮನರಂಜನೆ ಅಂದರೆ ನಾಟಕಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು. ಈ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಟಿ.ವಿ., ಸಿನೇಮಾಗಳಂತಹ ರಂಜನೆಯ ಸಮೂಹಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಜನಜೀವನದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ನಗರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಈ ಹೊಸರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪೋಷಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿದ. ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ತೆರೆದು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ ಗ್ರಾಮೀಣ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕೂಡಾ ಈ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಭವ್ಯರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ರಂಗ ಚಮತ್ಕಾರ, ಹಾಡು ಕುಣಿತ ಇತ್ಯಾದಿ 'ಸುಧಾರಿತ' ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಗೆ ಬೆರಗಾಗಿ ತಾವೂ ಕೂಡಾ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಒಂದಾದರು. ವರ್ಗ ವಿಭಜನೆ ಇದ್ದರೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಚಾಣಾಕ್ಷತನದಿಂದ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನೂ (ಮಹಿಳೆಯರನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ) ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ಆ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಈ ಶತಮಾನದ ಐವತ್ತರ ದಶಕದವರೆಗೆ ಯಶಸ್ವಿಯೂ ಆದರು.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳಂತೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದವು. ಆದರೂ ಕಂಜೂಮರ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಂಶಗಳು ಅದರ ಒಳಗೇ ಹುದುಗಿ ಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದ ಬಹುಬೇಗ ಅದನ್ನೇ ನೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿತು. ಹೊಸದಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಸಿನೀಮಾ ಮಾಧ್ಯಮ ಇದನ್ನೇ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದವರಿಗಿಂತ ಬೃಹತ್ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸ ತೊಡಗಿತು. ಆದರೆ ಮುಂದೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ 'ಸುಶಿಕ್ಷಿತ' ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗದವರ ಅತಿಯಾದ ತಿರಸ್ಕಾರ ಹಾಗೂ ಅತಿಯಾಗಿ ಆರ್ಥಿಕ ತಳಹದಿಯನ್ನೇ ನೆಚ್ಚಿಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ ಒಂದು ವರ್ಗದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗವನ್ನು ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಳೆದು ಕೊಂಡಿತು.

ಈಗಿನ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಸಿನಿಮಾ ನೋಡುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೇ ತಮ್ಮ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಮಾಧ್ಯಮದ ಜೊತೆ ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಪೈಪೋಟಿ ಮಾಡುವುದೇ ಒಂದು ಅಸಂಬದ್ಧ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ. ಉಳಿದ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗವನ್ನು ಹೇಗಾದರೂ ಮಾಡಿ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಮಸಾಲೆಗಳನ್ನೇ, ತಂಗಳಾದರೂ ಪರವಾಗಿಲ್ಲ, ಈಗಿನ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈಗಿನ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆಂದರೆ ಹಳ್ಳಿಗಳಿಂದ ನಗರಕ್ಕೆ ಚೈನಿಗಾಗಿಯೋ, ವ್ಯಾಪಾರವಹಿವಾಟಕ್ಕಾಗಿ ಬರುವ ಜನತೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಸಹೃದಯತೆಗೆ, ಅದಕ್ಕೆ ದೊರೆತ ಪೋಷಣೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಐತಿಹ್ಯ ಮಾದರಿ ಕಥೆಗಳು ನಮಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಗ ಊರೂರಿನಿಂದ ಚಕ್ಕಡಿಯಲ್ಲಿ ತಂಡೋಪತಂಡವಾಗಿ ಬಂದು ಜನ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾಟಕ ನೋಡುವಾಗ 'ಒನ್ಸ್‌ಮೋರ್' ಟಾಳಿಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದ್ದವು. ನಟ ಸಂಗೀತ ಪಟು ಇದ್ದರೆ ಆತನಿಗೆ ಹಾಡಲು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಕೊಡುತ್ತದ್ದರು. ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಆದ ನಟನಿಗೆ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಇನಾಮು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಕಂಪನಿಗಳು ಕ್ಯಾಂಪ್ ಮಾಡಿದ ಊರಿನ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಜನ ತಂಡದವರಿಗೆ ಊಟೋಪಚಾರದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ರಾಜಮಹಾರಾಜರು ಆಗಿನ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ನಟರಿಗೆ ಪದಕ, ತೋಡಾಗಳನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಊರಿಗೆ ಒಂದು ಕಂಪನಿ ಕ್ಯಾಂಪ ಮಾಡುವುದೆ ಜನತೆಗೆ ಸಂಭ್ರಮವಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗೆ ಕಂಪನಿಗಳು ಆಡುವ ನಾಟಕಗಳು ಕಳಪೆ ಇದ್ದರೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ದೊರೆಯದೇ ಕಂಪನಿಗಳು ಆರ್ಥಿಕ ನಷ್ಟವನ್ನೂ ಎದುರಿಸಿವೆ.

ಉಪಸಂಹಾರ

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಲೇ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚರಿತ್ರೆ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ವಸಹಾತುಶಾಹಿ ಆಡಳಿತದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ `ಹೊಸತನ'ದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಕಾವ್ಯ, ಕಾದಂಬರಿ ಮುಂತಾದ ಸೃಜನಶೀಲ ಮಾಧ್ಯಮದ ಜೊತೆಗೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪದ ಅಧ್ಯಯನ ಕೂಡಾ ಅಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ನಾವೀಗ ಈ ದೇಶದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಸುವರ್ಣ ಮಹೋತ್ಸವವನ್ನು ಆಚರಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಬ್ರಿಟೀಷರ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಕೂಡಾ ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದೆ. ಮರಾಠಿಯ ***ಕೀಚಕ***, ಬಂಗಾಲಿಯ ***ನೀಲದರ್ಪಣ***, ಕನ್ನಡದ ***ಲಂಕಾದಹನ***, ***ಕಿತ್ತೂರ ಚೆನ್ನಮ್ಮ*** ಮುಂತಾದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಬ್ರಿಟೀಷರ ಆಡಳಿತವನ್ನು ಕಟುವಾಗಿ ಟೀಕಿಸಿ ಅವರ ಅವಕೃಪೆಗೂ ಒಳಗಾಗಿದ್ದವು. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿಯ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೊಡುಗೆ ಏನು?ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ : ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದೆ ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳ ಮುಖಾಂತರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿಯ ಬಿಸಿಯನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕದಾದ್ಯಂತ ಮುಟ್ಟಿಸಿದೆ ಎಂದು ಉತ್ತರ ಹೇಳಬಹುದು.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಲೇ ರಂಗಭೂಮಿ ಚಟುವಟಿಕೆಗೆ ನಿರಂತರತೆ ಬಂತು. ರಂಗನಟನೆ, ನೇಪಥ್ಯದ ಸಿದ್ಧತೆ, ಒಟ್ಟು ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಒಂದು ಶಿಸ್ತಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟವು. ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ ಹಾಗೂ ಟಿಕೇಟು ಪಡೆದು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ವೀಕ್ಷಿಸುವ ರೂಢಿಯಂತೂ ನಮ್ಮ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆದ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಬದಲಾವಣೆ ಎಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಹಳ್ಳಿ ಹಳ್ಳಿಗೆ ತಲುಪಿಸಿದ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕು. ಈಗಲೂ ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ, ಕಂದಗಲ್ಲರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಳ್ಳಿಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಡುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮ ಗ್ರಾಮೀಣ ಜನತೆಗೆ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳೆಂದರೆ ಈಗಲೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳೇ ಆಗಿವೆ.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಲೇ ಸಮಕಾಲೀನ ವಿವರಗಳು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಡೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದವು. ಬರಬರುತ್ತ ಅತಿರೇಕವೆನ್ನುವಂತೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳೇ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ವಿಜೃಂಭಿಸಿದವು. `ಪೌರಾಣಿಕ'ಹಾಗೂ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಅದರ ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಸತ್ವ `ಸಾಮಾಜಿಕ'ನಾಟಕಗಳ ಯುಗ ಆರಂಭವಾದ ಮೇಲೆ ಇಲ್ಲದಾಯಿತು.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆಡುತ್ತಿದ್ದ 'ಪೌರಾಣಿಕ' ನಾಟಕಗಳ ವೇಷಭೂಷಣ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಬಗ್ಗೆ, ಕೆಲ ರಂಗ ತಜ್ಞರು ಅದರ ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಯ `ಅನೌಚಿತ್ಯ'ದ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ದುಷ್ಯಂತನ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ತಮ್ಮೆದುರಿಗಿರುವ ಮೈಸೂರು ಅಥವಾ ಇನ್ನಾವುದೊ ರಾಜನ ಪೋಷಾಕವನ್ನೇ ಧರಿಸುವುದು, ರಾಮ, ಕೃಷ್ಣ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಕಂಠಿಕಮಾನ ಧರಿಸುವುದು, ನಾರದನ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಯಾವುದಾದರೂ ಕಟ್ಟಡದ ಚಿತ್ರವಿರುವ ರಸ್ತಾಪರದೆ ಮುಂದೆ ಹಾಡುತ್ತ ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಅಂಶಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ `ಕಾಲನಿಖರತೆ', 'ವಾಸ್ತವತೆ' ಯನ್ನು ಹುಡುಕುವವರಿಗೆ 'ಅನೌಚಿತ್ಯ' ವಾಗಿತೋರಬಹುದು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಎಷ್ಟೋ ಕಲಾಪರಂಪರೆಗಳು ಈ 'ಕಾಲನಿಖರತೆ' ಹಾಗೂ 'ವಾಸ್ತವತೆ' ಯನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆದಿವೆ. ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಮಿನಿಯೇಚರ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಎಷ್ಟೋ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುಗಳು ಸುಂದರವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿವೆ. ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡಬೇಕೆಂದರೆ, ನಮ್ಮ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾವಸ್ತು 'ನಳದಮಯಂತಿ' ಕಥೆ ಪಹಾರಿ ಚಿತ್ರ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ. (Collection of Dr Karan Singh ``*Palhari ; Painting of the NALA- DAMAYANTI*'', National Museum New Delhi, 1975). ಇಡೀ ಕಥೆ ಮೊಗಲ್ ಮಿನಿಯೇಚರ್ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿದೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯವರು ತಮ್ಮ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗಿ ಕಾಣಲು ಎಲ್ಲ ಪ್ರಭಾವ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಭಾವ ಪ್ರೇರಣೆಗಳ ಪಾಕ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹದವಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗೆ ೧೯೫೦ ರಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಬಂದ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಭಾವ ಪ್ರೇರಣೆಗಳ ವಿಕೃತಪಾಕವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅಂತೂ ನಾಟಕ ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ, ಯಾವ ಕಾಲದ್ದೇ ಇರಲಿ, ಅದರ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ಯಾವಾಗಲೂ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅರಿವನ್ನು 'ಒರಟಾಗಿ'ಯಾದರೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಹಾಗೂ ಜನಪದ ಮತ್ತು ಈಗಿನ 'ಹವ್ಯಾಸಿ'ಅಥವಾ `ರೆಪರ್ಟರಿ'ರಂಗ ಭೂಮಿಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವಾಗ ಕಾಣಿಸುವ ಆಸಕ್ತಿ ಈ ದೇಶದ ಸಂಕ್ರಮಣ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ `ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವಾಗ ಕಾಣುವದಿಲ್ಲ. ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ರಂಗಾಂಶಗಳು 'ಜನಪ್ರಿಯ' ಅನ್ನುವ ಒಂದೇಒಂದು ಕಾರಣದಿಂದ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ 'ಏನಿದೇ'?ಎಂಬ ಅನಾಸಕ್ತಿ ಬಹಳ ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಇದನ್ನೊಂದು 'ರಂಗಭೂಮಿ'ಯನ್ನಾಗಿ ನೋಡದೇ 'ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ'ದ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಮಾನದಂಡದಿಂದ ವಿವೇಚಿಸುವ ವ್ಯರ್ಥ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೂ ನಡೆದಿವೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಗುಂಪಿನ ಬರಹಗಳು ಇದರ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನೇ ಹೊಗಳಿ ಹೊಗಳಿ ಹೊನ್ನಶೂಲಕ್ಕೇರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗುವುದು ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ

ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ. ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಕಂಪನಿಗಳು ಕೇವಲ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ 'ಜನಪ್ರಿಯ'ತೆಗೆ ವಶವಾಗದೆ ಅದರ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿವೆ. ಇದರ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವಾದ 'ವ್ಯಾಪಾರ' ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಹಿಡಿತವನ್ನು ಬಿಗಿಮಾಡಹತ್ತಿದಂದಿನಿಂದ ಇದರ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೆಚ್ಚಿಕೊಂಡ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ (compromise) ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೇ ತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈಗ ನಮ್ಮ ಎದುರಿಗಿರುವ 'ವ್ಯಾಪಾರಿ ಕಂಪನಿ' ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಅಷ್ಟು ಸೂಕ್ತವಲ್ಲ.

ಈಗ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ, ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, 'ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂದು ಕರೆಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕೆಲ ಕಂಪನಿ ರಂಗತಂಡಗಳಿವೆ. ನಿಷ್ಠುರವಾದ ಮಾತೆನ್ನಿಸಿದರೂ ಈ ತಂಡಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ : ಈ ಕಂಪನಿಗಳಿಗೆ ಗಲ್ಲಾ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯ ಆಕರ್ಷಣೆ ಬಿಟ್ಟರೆ ಯಾವ ಕಲಾತ್ಮಕ ಕಾಳಜಿಗಳೂ ಇಲ್ಲ. ಮುಖಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣ ಬಳಿದುಕೊಂಡು ನಾಟಕ ಆಡಿದಾಕ್ಷಣ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಇವುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಗೆ ಅಪಚಾರ ಮಾಡಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಈ ರಂಗಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳಿಸುವದಾಗಲಿ, ಅಥವಾ ಅದು ನಶಿಸಿಹೋಗುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ಗೋಳಾಡುವುದಾಗಲಿ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದ ಕ್ರಿಯೆಗಳಾಗಿವೆ. ಒಂದು ರಂಗಪ್ರಕಾರ ಉಳಿಯುವುದು ಅದರ ಒಳಗಡೆಯ ಸತ್ವದಿಂದ. ನಿರಂತರ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಜೀವಂತ ರಂಗಭೂಮಿ ಪರಂಪರೆ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಆ ಮಾಧ್ಯಮದ ಬಗ್ಗೆ ಸುಳ್ಳು ಪೊಳ್ಳು ಬದ್ಧತೆ ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ, ಆ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ರಂಗಾಂಶಗಳ ಸತ್ವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂಬುದರತ್ತ ಗಮನ ಹರಿಸಬೇಕು.

ಅಭ್ಯಾಸ ಸೂಚಿ

ಕನ್ನಡ

ಅಶೋಕ ಟಿ.ಪಿ. (ಸಂ), *ಶ್ರೀರಂಗ ಸಂಪುಟ.೧ - ಆಯ್ದ ನಾಟಕಗಳು*, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವ ವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ, ೧೯೯೩

ಅನಂತಮೂರ್ತಿ ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ, *ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ,* ಸುರುಚಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೯.

ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ., *ರಂಗ ಪ್ರಪಂಚ*, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೯೪.

ಅಳಗಿ, ಎಸ್. ಬಿ., *ಕಂದಗಲ್ ಹಣಮಂತರಾಯರು,* ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೪.

ಆಮೂರ ಜಿ. ಎಸ್., *ಕಾಮಿಡಿ,* ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೩.

ಆಚಾರ್ಯ ಕೆ.ವಿ., ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೬.

ಇಟ್ಟಣ್ಣವರ ಶ್ರೀರಾಮ, *ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ - ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ,* ವಿನಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೀಳಗಿ, ೧೯೯೧

ಕನವಳ್ಳಿ, ಸದಾನಂದ, *ನಾಟಕ ರತ್ನ ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣನವರು,* ವೀರಶೈವ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಶ್ರೀ ಜಗದ್ಗುರು ತೋಂಟದಾರ್ಯ ಮಠ, ಗದಗ, ೧೯೭೯.

ಕನವಳ್ಳಿ, ಸದಾನಂದ, ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಮನಸೂರ ವೀರ ಶೈವ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಶ್ರೀ ಜಗದ್ಗುರು ತೋಂಟದಾರ್ಯ ಸಂಸ್ಥಾನ ಮಠ ಗದಗ, ೧೯೯೨.

ಕಾರಂತ ಶಿವರಾಮ, *ಹುಚ್ಚು ಮನಸ್ಸಿನ ಹತ್ತು ಮುಖಗಳು*, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೯೧.

ಕುಲಕರ್ಣಿ ಎನ್ಕೆ, *ಶ್ರೀ ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು,* ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೦.

ಕುಲಕರ್ಣಿ ಮಾಧವ ಮತ್ತು ಪ್ರಸನ್ನ, *ರಂಗ ಸಮೀಕ್ಷೆ,* ವ್ಯಾಸ ಪ್ರಕಾಶನ, ಉಡುಪಿ, ೧೯೭೭.

ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಕೆ. ಡಿ. ಮತ್ತು ಜೋಷಿ ಜಿ ಬಿ, (ಸಂ) *ವಾಸುದೇವ ಪ್ರಶಸ್ತಿ,* ವಾಸುದೇವ ವಿನೋದಿನಿ ನಾಟ್ಯಸಭೆ, ಬಾಗಲಕೋಟೆ, ೧೯೬೪.

ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಕೀರ್ತಿನಾಥ, *ಯುಗಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ,* (ನಾಲ್ಕನೆಯ ಆವೃತ್ತಿ), ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥ ಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೯೧.

ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಕೀರ್ತಿನಾಥ, *ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ -ನಾಟಕ.* ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೮೫.

ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಕೀರ್ತಿನಾಥ, *ರಾಜಸ್ಪರ್ಶ,* ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೯೬.

ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಕೀರ್ತಿನಾಥ, (ಸಂ) *ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಂದು ಇಂದು,* ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ,ಧಾರವಾಡ, ೧೯೭೪.

ಕೃಷ್ಣರಾಯ ಶಾ. ಮಂ., *ಚಿಗುರು ನೆನಪು -ನಟ ಶೇಕರ ಬಸವರಾಜ ಮನಸೂರರ ಆತ್ಮ ಕಥೆ,* ವಿಶ್ವ ಭಾರತಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮಡಗಾಂವ್, ಗೋವಾ, ೧೯೮೩.

ಕೃಷ್ಣರಾಯ ಅ.ನ., (ಸಂ) *ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ ,* ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೬೪.

ಗೋವಿಂದರಾಜ ಗಿರಡ್ಡಿ, (ಸಂ)
ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು,
ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ
ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೦.

ಗೋವಿಂದರಾಜ ಗಿರಡ್ಡಿ,
ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ
ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೮೯.

ಗೋವಿಂದರಾಜ ಗಿರಡ್ಡಿ,
ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ರಂಗಭೂಮಿ,
ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ,
ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೮೩

ಜಂಗಜಂಪಿ ಬಸವರಾಜ,
ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಧ್ಯಯನ
ವೀರಶೈವ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಶ್ರೀ ಜಗದ್ಗುರು
ತೋಂಟದಾರ್ಯ ಸಂಸ್ಥಾನ ಮಠ, ಗದಗ, ೧೯೯೩.

ಜಯಪ್ಪ ಗೌಡ ಡಿ. ಎನ್.,
ನವ ಭಾರತದ ಬುನಾದಿ,
ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವ
ವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೮೫.

ಜೋಷಿ, ಜಿ.ಬಿ. ಮತ್ತು ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಕೆ.ಡಿ. (ಸಂ)
ಪುಟ ಬಂಗಾರ ಸಂಪುಟ ೨.
ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ,
ಧಾರವಾಡ, ೧೯೮೬.

ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.
ಕಲೋಪಾಸಕರು,
ಕಾವ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೦.

ತಿಪ್ಪೇಸ್ವಾಮಿ ಪಿ. ಆರ್. (ಸಂ),
ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪ್ರಪಂಚ ,
ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತ ಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ,
ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೩.

ದಾನಿ ಸುರೇಂದ್ರ ,
ಶ್ರೀರಂಗರ ರಂಗ ವಿಚಾರಗಳು,
ಬುರ್ಲಿ ಬಿಂದು ಮಾಧವ ಸ್ಮಾರಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ,
ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ, ೧೯೮೯.

ಧಾರವಾಡಕರ ರಾ .ಯ.,
ಹೊಸ ಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉದಯ ಕಾಲ - ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕವನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ ,
ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ,
ಧಾರವಾಡ, ೧೯೭೫.

ದೇಸಾಯಿ ಮದನ ಬಿಂದುರಾವ (ಸಂ), *ಕರ್ನಾಟಕ ಶೇಕ್ಸಪೀಯರ್ ಶ್ರೀ ಕಂದಗಲ್ ಹಣಮಂತರಾಯರು* ,
ಶ್ರೀ ಕಂದಗಲ್ ಹಣಮಂತರಾಯರ ೨೫ನೇ
ಪುಣ್ಯತಿಥಿ ಸ್ವಾಗತ ಸಮಿತಿ, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ, ೧೯೯೨.

ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ ಬಿ, *ನಾಟ್ಯರಂಗ - ಚಿತ್ರರಂಗ*
ಪ್ರತಿಭಾ ಪಬ್ಲಿಕೇಶನ್,
ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೬೮.

ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ ಬಿ, *ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ* (೧೨ನೆಯ ಆವೃತ್ತಿ)
ವಿಶ್ವ ಕನ್ನಡ ಸಮ್ಮೇಳನ,
ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೨.

ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ, ಬಿ., *ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನಡೆದುಬಂದ ದಾರಿ,*
ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ,
ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೩.

ಬಂಗಾರಮ್ಮ ಎಂ. ಎಸ್. *ನಟರತ್ನ ದಿ. ಸುಬ್ಬಯ್ಯನಾಯ್ಡು ಅವರ ಜೀವನ ಗಾಥೆ,* ಇಳಾ ಪ್ರಕಾಶನ,
ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೩.

ಬಾಲಸುಬ್ರಮಣ್ಯ, ಎನ್. *ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ,*
ಕಾವ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೨.

ಬಾಳಾಚಾರ ಸಕ್ರಿ, *ಉಷಾಹರಣ* ೩ನೇ ಆವೃತ್ತಿ,
ಶ್ರೀ ರಾಮಾತ್ಮಾ ಪ್ರಕಾಶನ
(ಊರು ನಮೂದಿತವಾಗಿಲ್ಲ), ೧೮೯೮.

ಮರಾಠೆ ರಾಮಕೃಷ್ಣ, *ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ,*
ಇಳಾ ಪ್ರಕಾಶನ ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೬.

ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ಕೆ., *ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಮೀಕ್ಷೆ* ,
ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾಶನ,
ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೭.

ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ. ಕೆ., ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೨

ಮಲ್ಲಶೆಟ್ಟಿ ಬಸವರಾಜ, *ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟಗಳು,*
ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ,
ಧಾರವಾಡ, ೧೯೮೩.

ರಂಗನಾಥ ಎಚ್. ಕೆ (ಅನು), *ಬಂಗಾಳಿಯ ರಂಗಭೂಮಿ*, ನ್ಯಾಶನಲ್ ಬುಕ್ ಟ್ರಸ್ಟ್ ಇಂಡಿಯಾ, ೧೯೯೪.

ರಂಗನಾಥ ಎಚ್.ಕೆ., *ಬಣ್ಣ ಬೆಳಕು*, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೪.

ರಂಗಾಚಾರ್ಯ ಆದ್ಯ (ಅನು), *ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ*, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೮೪.

ರಾಮಚಂದ್ರದೇವ, *ಷೇಕ್‌ಸ್ಪೀಯರ್ ಎರಡು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ*, ಗ್ರಂಥಾವಳಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೩.

ರಾಮನಾಥ ಎಚ್. ಕೆ., *ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸ : ಪ್ರಯೋಗಾಂಗಗಳನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು*, ಅಭಿನಯ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೯೦.

ರಂಗನಾಥ ಎಚ್. ಕೆ., *ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕಲೆ*, ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು ೧೯೭೨.

ರಂಗಾಚಾರ್ಯ ಆದ್ಯ, *ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ*, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವ ವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೬೮.

ರಂಗಾಚಾರ್ಯ ಆದ್ಯ, *ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ*, ನ್ಯಾಶನಲ್ ಬುಕ್ ಟ್ರಸ್ಟ, ನವದೆಹಲಿ, ೧೯೭೭.

ವೀರಣ್ಣ ಗುಬ್ಬಿ, *ಕಲೆಯೇ ಕಾಯಕ*, ಸುರುಚಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೭.

ಶಿವಶಂಕರ ರತ್ನಾ, *ಸಂಗೀತ ಧ್ವನಿ ವಿಜ್ಞಾನ* ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೮.

ಶಿವಪ್ರಕಾಶ ಎಚ್. ಎಸ್, *ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ*, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೩.

ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್ ಎಲ್.ಎಸ್., *ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕ*, ಗೀತಾ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಮೈಸೂರು, ೧೯೮೬.

ಶೇಷಗಿರಿರಾಯ ಚುರಮರಿ, *ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕ* , ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೫.

ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ, ತೀ.ನಂ. *ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ*, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೮.

ಶ್ರೀಧರಮೂರ್ತಿ, ಮ. (ಅನು), *ನಂದಿಕೇಶ್ವರನ ಅಭಿನಯದರ್ಪಣ*, ಅಮರ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೫೬.

ಶ್ರೀರಂಗ, *ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ನಟ*, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೮೨.

ಶ್ರೀರಂಗ, *ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ನಾಟ್ಯಮಂಡಪ*, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು,೧೯೮೭

ಶ್ರೀರಂಗ, *ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನಡೆದುಬಂದ ದಾರಿ*, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು,೧೯೮೨.

ಸುಂದರರಾವ್, ಬ.ನ., *ನಾಟಕಕಾರ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು -ಜೀವನ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯ*, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೨.

ಸುಂಕಾಪುರ, ಎಂ.ಎಸ್., *ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ*, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೬೫.

ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಕೆ.ವಿ. (ಅನು), *ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗ,* ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೮೨.

ಹಿರಿಯಡಕ ಮುರಳೀಧರ ಉಪಾಧ್ಯ (ಸಂ), *ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತ,* ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ, ಪುತ್ತೂರು, ೧೯೯೬.

ಹಾವನೂರ ಶ್ರೀನಿವಾಸ, *ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಅರುಣೋದಯ* , ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೪.

ಸವದತ್ತಿಮಠ ಸಂಗಮೇಶ (ಸಂ), *ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ*, ವಿಧ್ಯಾನಿಧಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಗದಗ, ೧೯೯೨.

ಹಿಂದಿ

ಹುಸೇನ್ ಶಾಹಿದ್ ಮೊಹಮ್ಮದ್, *ಇಂದ್ರಸಭಾ ಕಿ ಪರಂಪರಾ,* ಸೀಮಾಂತ್ ಪ್ರಕಾಶನ, ನಯಿ ದಿಲ್ಲಿ, ೧೯೯೦.

ಇಂಗ್ಲೀಷ್

Ashish Rajadhyaksha, "The Palke Era , Conflict of Treditional form and modern technology," ***Interrogatting modernity Culture and Colonialism in India***, (edited by Tejaswini Niranjana), Seagull Books, Culcutta, 1993.

Barucha Rustum, *Theatre and the World*, Manohar, New Delhi, 1990

Barucha Rustum, *Rehearsals of Revolution - The Political Theatre of Bengal,* Seagull Books, Calcutta, 1983.

Brockett, Oskar, G., *The Essential Theatre,* Holt, Reinhardt and Wilson, New Delhi, 1981.

Coomara Swamy K. Anand ; *Essays In National Idealism* Munshiram Manoharalal Publishers Private Ltd, New Delhi, 1981.

Devilin Diana, *Mask and Seen,* Mcmillan Publishers Ltd., Hampshire, 1989.

Fairly P. Richmond and Darious L. Swann (edited) *Indian Theatre Treditions of Performence*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1990.

Gargi, Balavant, *Folk Theatre of India,* Roopa & Co., Calcutta, 1991

Kapoor Anuradha The Representation of Gods and Heros, "Parsi Mythological Drama of the early 20th century", ***Arts and Ideas*** Journal No. 23-24, Tulika Print Communication Service, New Delhi, Jan. 1993.

Kapur Anuradha, ***Actors Pilgrims, Kings and Gods - The Ramalila of Ramanagar.*** Seagull Books, Culcutta, 1990.

Kurthkoti K.D. (Edited), *The Tradition of Kannada Theatre*, IBH Prakashana, Bangalore, 1986.

Keith Berriedal. A., *The Sanskrit Drama*, Motilal Banarasidas Publishers Pvt. Ltd., Bangalore, 1992.

Kale Narayana K., *Theatre in Maharashtra*, Maharashtra Information Centre, New Delhi, 1967.

Lannoy Richard **The Speaking Tree : A study of Indian Culture and Society,** Oxford University Press, 1971.

Martin, Banham (edited), *The Cambridge Guide to Theatre,* Cambridge University Press , 1992.

Nadakarni Mohan, *Bala Gandharva*, National Book Trust India, New Delhi, 1988.

Raha Kiranmoy, *Bengali Theatre,* National Book Trust India, New Delhi, 1978.

Ranganatha H. K., *The Karanatak Theatre* , Prasaranga, Karanatak University, Dharawad, 1982.

Ranade D. Ashok, *Stage Music of Maharashtra*, Sangeetha Nataka Academay, New Delhi, 1978

Read Herbert, *The Philosophy of Modern Art*, Roopa and Company, Calcutta, 1992.

Szondi Peter, *Theory of the Modern Drama*, Polity Press, Cambridge, 1965.

Wells W. Henry, *Shakespere Turned East*, Prasaranga, University of Mysore, Mysore, 1976.

ಲೇಖನಗಳು ಹಾಗೂ ವಿಶೇಷ ಸಂಚಿಕೆಗಳು

- ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶತಮಾನೋತ್ಸವ ಸಂಚಿಕೆ ೧೨. ಅಗಷ್ಟ್ ೧೯೩೦
- ರಂಗ ತೋರಣ ಸಂಚಿಕೆ ೪,೬,೧೧ , ೧೯೯೩,೯೪,೯೫.
- ಮಾತುಕತೆ ಸಂಚಿಕೆ ೨೬, ಮೇ ೧೯೯೩.
- ರಂಗಾಯಣ ಪೂರ್ವ ರಂಗಯಾತ್ರೆ ಪರಿಚಯ ಪತ್ರ ೧೯೯೨.

ಸಂದರ್ಶಿಸಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು

ಶ್ರೀ ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪ	ಧಾರವಾಡ
ಶ್ರೀ ಶ್ರೀಪಾದರಾವ ಗರೂಡ	ಗದಗ
ಶ್ರೀ ಶಾಂತಕುಮಾರ	ತೀರ್ಥಹಳ್ಳಿ
ಶ್ರೀ ಡಿ. ದುರ್ಗಾದಾಸ್	ಹಗರಿ ಬೊಮ್ಮನಹಳ್ಳಿ
ಶ್ರೀ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ	ಧಾರವಾಡ
ಶ್ರೀಮತಿ ಅಂಬುಜಮ್ಮಾ ಹೊಸಮನಿ	ಧಾರವಾಡ
ಶ್ರೀ ಚನ್ನಬಸಪ್ಪಾ	ಗೋಕರ್ಣ
ಶ್ರೀ ಗೌರೀಶ ಕಾಯ್ಕಣಿ	ಗೋಕರ್ಣ
ಶ್ರೀಮತಿ ಕಮಲ ಪುರಂಧರೆ	ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ
ಶ್ರೀಮತಿ ವತ್ಸಲಾ ಪಾಗೆ	ಮುರೆಯ್ಕೆ
ಶ್ರೀ ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತ	ಮೈಸೂರು
ಶ್ರೀ ವೀರಭದ್ರಪ್ಪಾ ಹಡಗಲಿ	ಹೂವಿನಹಡಗಲಿ
ಶ್ರೀ ಭಗವಂತಪ್ಪಾ ಹೊಸಮನಿ	ಗದಗ
ಶ್ರೀ ಅನಂತರಾವ ಜೋಷಿ	ಧಾರವಾಡ